RIVISTA DEL

CINEMA ITALIANO

diretta da Luigi Chiarini

In sta casseta mostro el Mondo niovo
Con dentro lontananze, e prospetive;
Vogio un soldo per testa; e ghe la trovo.

AGOSTO

1953

FRATELLI BOCCA EDITORI ROMA-MILANO

Direttore responsabile: LUIGI CHIARINI — *Segretario di redazione*: PAOLO CHIARINI — *Direzione*: Roma, Via Panama n. 87, Tel. 86.55.55 — *Redazione*: Casa Editrice FRATELLI BOCCA, Roma, Via Quintino Sella n. 67-69, Tel. 48.42.72-47.49.04 — *Amministrazione*: Casa Editrice FRATELLI BOCCA, Via Visconti di Modrone 27, Milano, Tel. 70.12.30 — La rivista ha periodicità mensile ed esce nella prima decade di ogni mese — Abbonamento per l'Italia L. 3.500, per l'estero L. 4.000 — Un fascicolo separato L. 350 — Gli abbonati hanno diritto allo sconto del 20% sulla collana « Studi e testi » pubblicata dalla stessa rivista — I manoscritti non si restituiscono — Spedizione in abbonamento postale.

RIVISTA DEL

CINEMA ITALIANO

diretta da Luigi Chiarini

Anno II - Numero 8 - Agosto 1953

Sommario

FRATELLI BOCCA EDITORI ROMA-MILANO

Cuore e cervello

« Può oggi un capo di governo non ascoltare il grido di miseria che si alza da tante parti d'Italia, chiudere gli occhi dinnanzi ai tuguri della Garbatella, ai bassi di Napoli, ai sassi di Matera, continuare a far languire contadini senza acqua in terre aride, sistematicamente allagate d'improvviso dalla paurosa piena di un fiume? » sono parole scritte, nell'articolo di fondo, intitolato, appunto, Cuore e cervello, di un giornale non sospetto di 'comunismo', Il Tempo del 14 giugno. In esso è tratteggiato un quadro delle condizioni miserevoli di molti italiani, con due milioni e mezzo di disoccupati, tra cui giovani della borghesia che « con infinita pena, sono giunti, tra indicibili sacrifizi delle famiglie, ad ottenere la licenza o la laurea e non trovano lavoro e hanno il pudore di celare la loro miseria e si trascinano in principio da un ufficio all'altro, sempre alla ricerca di una raccomandazione potente che dia loro non un tesoro, ma una occupazione qualsiasi; poi, avviliti, non tentano neppure più ». E' lo stesso giornale ad ammonire giustamente: « C'è una vasta zona del paese che è in attesa spasmodica di una giustizia sociale che non può essere né dimenticata né ritardata».

Questo articolo mi capitava sott'occhio il medesimo giorno durante un dibattito al Circolo Romano del Cinema sull'involuzione del neo-realismo e le sue cause, tra le quali i convenuti riconoscevano, concordemente, esservi la vasta ed ordinata azione di 'consigli', 'raccomandazioni' e 'critiche', la censura preventiva, anche se non obbligatoria e l'atteggiamento di una parte bene individuata della stampa. Ricordavo, che lo stesso giornale aveva condotto mesi addietro una campagna piuttosto vivace contro i film neorealisti accusandoli di diffamare l'Italia attraverso la rappresentazione degli 'stracci'; ricorda-

vo la lettera dell'on. Andreotti a De Sica sull'ottimismo, nella quale si rimproverava il nostro grande regista di aver reso un cattivo servizio al paese col film 'Umberto D.' denunciando, cioè, la tragica situazione dei pensionati, ripensavo allo scandalo sollevato proprio su Il Tempo per 'Miracolo a Milano', la polemica coi ricchi e la sua difesa dei poveri in cerca di un paese in cui 'buon giorno' voglia dire realmente 'buon giorno'. E mi chiedevo: il 'grido di miseria' di cui parla Il Tempo non è stato raccolto proprio dal neorealismo italiano che se ne è fatto interprete? Quell'esigenza spasmodica di 'giustizia sociale' non è alla base del neorealismo? Non voleva questo rivolgersi al cuore e al cervello della classe dirigente e dominante per farle intendere un simile imperativo categorico, 'cristiano'?

Questo grido a quella classe è parso molesto se è vero, come è vero, che si è fatto di tutto per soffocarlo. Si è detto che la crisi del neorealismo dipende dalle mutate condizioni della vita italiana per cui la rappresentazione della miseria, la richiesta di una giustizia sociale, sono pura demagogia politica di comunisti, insidiosi e incendiari, o dei loro utili idioti, come sono stati tacciati tutti coloro che si occupavano dei poveri e dell'aspirazione alla pace, a un mondo più giusto e migliore.

Oggi Il Tempo ci dice, autorevolmente e insospettabilmente, che la materia al neorealismo non è venuta a mancare, che occorre rendersi conto della condizione inumana di vita di tanta gente ed è necessario provvedere. E allora, vogliamo, in queste condizioni raccontare sullo schermo piacevoli frottole agli Italiani e seguitare a proiettar loro quei documentari di propaganda elettorale in cui si affermava che non ci sono più tuguri, né sassi, né bassi e che tutto procede nel migliore dei modi? Vogliamo ancora ostacolare quei film a lungo e cortometraggio, che contraddicono a una visione così ottimistica delle nostre condizioni? E' giusto, è morale, è bello, è cristiano?

Quando gli uomini di cinema, e sono tutti quasi concordi, chiedono una più larga libertà di espressione, una politica cinematografica che abbia 'cuore e cervello' e, dunque, abbandoni i "consigli", gli "interventi" e le "raccomandazioni" che

questa libertà di espressione ostacolano, lo fanno esclusivamente perché sono consapevoli della grande forza educatrice del mezzo cinematografico, perché vogliono collaborare, nei loro limiti, a questa grande opera di risanamento del paese, perché sentono la responsabilità morale della loro professione, diciamo pure del loro mestiere.

Al dibattito del Circolo Romano, cui ho accennato, c'è stata una sola voce contrastante: si è affermato da un critico che anche per il cinema tutto va nel migliore dei modi e che se i cineasti ritornassero ad avere quella libertà di cui fruirono negli anni immediati del dopoguerra se ne servirebbero, oggi, per fare dei film pornografici e di propaganda politica.

Costui non si è reso conto, evidentemente, dell'enormità che ha detto non soltanto dal punto di vista morale e che suona offesa per gli uomini che han dato vita a un cinema come il neorealista, tutto pervaso di moralità, ma anche da quello storico: in effetti lo 'spogliarello' delle attrici è cominciato e si è andato accentuando proprio in coincidenza con la diminuita libertà di espressione, tanto che le autorità ecclesiastiche preposte alle cose cinematografiche han sollevato delle rimostranze alle quali se non erro si è risposto autorevolmente che sotto questo aspetto la censura doveva usare una certa indulgenza.

Dall'accusa del critico è onesto difendere anche i produttori cinematografici: troppo spesso teste di turco in siffatte polemiche. E' onesto dire che se Rossellini, De Sica, e Zavattini, Visconti, De Sanctis, Zampa, Germi e gli altri realisti han potuto fare i film che han fatto, ciò è anche dovuto a quei produttori che han dato loro fiducia, rischiando e qualche volta perdendo del danaro e in non lieve misura.

Quali premi ha dato il Governo ai produttori de La terra trema e di Umberto D., per fare un esempio? Quali incoraggiamenti? Cosa hanno preso sul 18 % questi film nei confronti di Tormento e Catene?

In quanto alla propaganda penso non ci sia da spaventarsi perché il pubblico del cinema la respingerebbe e, del resto, chi ne usa in si larga misura potrebbe eventualmente lasciare un pò di spazio anche a quella degli avversari. E poi esistono

delle leggi e una magistratura che le applica: sufficienti a garantire contro la pornografia o l'eccitazione all'odio e al delitto.

In fine è avviso di tutti gli uomini, non accecati dalla fazione, che anche dal punto di vista industriale il nostro cinema ha tutto da guadagnare con una maggiore libertà: non è senza motivo che la sua fortuna tragga origine da quei film neorealisti che ora si vogliono soffocare per limitatezza di cervello e assoluta mancanza di cuore.

Luigi Chiarini

Cinema fra arte figurativa e letteratura

Fra letteratura e arti figurative il cinema! Bel tema per coloro che amano indagare attorno ad un canone unico per i vari linguaggi delle arti; quasi che trovato il comun denominatore, possa dirsi poi di aver ritrovata la chiave del paradiso perduto, cioè del Regno dell'Estetica!

Vi è sempre qualcosa di seducente, e fors'anche un fondamento di vero, in simili ricerche. E non sconvengo che anch'io quando me ne capiti l'occasione, mi lascio volentieri trasportare dalla lettura di qualche opera sull'argomento, se svolto con la dovuta serietà (1), e ne traggo pure il dovuto profitto. Perchè è indubbiamente istruttivo apprendere che se alcune arti si differenziano nei loro risultati particolari (2) esse partono tuttavia da un ceppo comune, o meglio: si servono per estrinsecare i loro particolari mondi, dello stesso linguaggio.

Non potendo affacciarmi su queste dispute in veste di critico, ma solo porre da artista la domanda più ingenua e banale, e cioè: come mai *l'unità* delle arti, prima ancora che nel mondo, in cui esse convissero le une accanto alle altre, e a cui tutte si ispirarono (vedi ad es. il mondo carolingio per il ciclo omonimo; vedi il mondo della Riforma e della Controriforma per l'arte sacra; vedi il trionfo del terzo stato

(1) Cfr. ad es.: C. L. Ragghianti: *Cinema arte figurativa* (Torino, Einaudi, 1952) dove è un'indagine approfondita sulla « visività » come comun denominatore delle arti figurative e del cinema, inteso come spettacolo.

(2) E non sempre! Esistono validi tentativi per accorciare, anche da questo lato le distanze. V. Goncourt, Gautier. Flaubert (nelle cit. del Ragghianti: Op. cit. pp. 148-184 e segnat. il passo di Gautier - p. 179 sul Baudelaire: « B. come gran parte dei Poeti di questi nostri tempi *ou les arts, moins separées qu'ils n'etaient autrefois, voisinent les uns chèz les*

e il Romanticismo) come mai, — ripeto — può accadere che l'unità delle arti vada a ricercarsi nei loro *risultati*, cioè, in quel *modo* onde si articolano i loro particolari linguaggi, il quale modo — in definitiva ad osservar bene — è un *poi* di più difficile definizione e implica assai più ardue ricerce?

So che il *metodo storico* ha fatto il suo tempo e che la critica si è assai raffinata nel cercar le ragioni ed i precetti a sostegno di una *linguistica generale*: ma so pure che esiste una *contemporaneità* fra le varie arti, e fra tutte le arti ed il mondo in cui esse si manifestano. Tale *contemporaneità* non è sempre chiara, pacifica, manifesta — bisogna ammetterlo —, anzi assai spesso è oscura, complessa, contradittoria; per cui, esaminando due artisti contemporanei, non è sempre impresa facile, facendo astrazione dalle date, stabilire la loro *contemporaneità*.

Nel conflitto Zola — Cezánne, ad es., tanto per intenderci, sembra che tutto congiuri a far crollare ogni tentativo di confronto storico. A prima vista, infatti, si direbbe che Cezánne o Manet — per citare due pittori che furono vicini, e non occasionalmente, al grande scrittore francese — non possano essere dei contemporanei di Zola poichè un insanabile divario corre fra il mondo dei due pittori e il mondo dello scrittore...

Certo, di fronte al sociologismo e al positivismo imperanti nel tempo, fra i tre artisti che vissero a contatto di spalle, Zola è quello che meglio si presta ad una esemplificazione diretta; ma si tratta di un trionfo apparente: quella stessa società, severa in un primo tempo verso artisti come il Manet o il Cezánne — (molto meno aggressivi di Zola, è bene avvertirlo, quindi assai meno pericolosi — ma benevola verso Zola artista, condannò sempre Zola uomo e cittadino democratico, ponendo in altri termini, sullo stesso piano la *pericolosità* dell'arte impressionista e la *pericolosità* del cittadino democratico Zola, — ma non dell'artista Zola che pure

autres et ces livrent à des frequentes transpositions, avait le gout, le sentiment et la connaissante de la peinture...».

— E. Flaubert - p. 178 -: «J'ai la pensée, quand je fais un roman, de rendre une coloration, une nuance. Par exemple dans mon roman carthaginois, je veux faire qualque chose pourpre. Dans Madame Bovary, je n'ai eu que l'idée de rendre un ton, cette coleur de moisissure de l'existence des colportes».

riproduceva con fedeltà naturalistica l'unità fra uomo e ambiente (1). Successivamente sarà quella stessa società, che — con una nuova contraddizione, nonostante i germi socialistici di cui è infetto il suo organismo —, abbandonerà l'artista Zola per decretare il trionfo ai respinti di ieri, a Manet e a Cezánne cioè, e a tutto l'impressionismo per ammetterlo al regno della *Ufficialità*.

Un altro esempio, apparentemente negativo per una tesi sulla *contemporaneità*, potrebbe offrircelo il confronto o per meglio dire il conflitto Balzac-Stendhal; ed un altro ancora potrebbe offrircelo il terzetto: Balzac-Lamartine-Hugo (2); ma quand'anche avessimo negativamente esaurita tutta la filza di tali conflitti fra *contemporanei* e fra le singole personalità e le idee dominanti nel tempo in cui essi vissero, potremmo mai concludere che, mostrandosi problematica, tale contemporaneità non esiste o è frutto di nostra illusione?

Ma è proprio in queste vestigia di conflitti fra le varie personalità artistiche di una determinata epoca da ricercare la migliore prova della loro contemporaneità, e cioè la miglior prova che esse vissero e operarono contemporaneamente. Ma non è facile, purtroppo, individuare in questa lotta fra singole personalità una dialettica che vede l'urto di mondi artistici travestiti, cioè già sotto le spoglie di metafore, non è facile dicevo, per noi spettatori, stretti nello spazio angusto di un'epoca, capire subito quale dei contendenti riporterà infine la vittoria. Innanzi tutto dovremmo saper distinguere subito la tesi e l'antitesi, e quali fra i gruppi contendenti sono quelli che usurpano spazio sul tavolato, e stanno solo a far confusione e a ritardare l'uscita del vero protagonista!

(1) Cfr. Gyorgy Lukàcs: *Saggi sul realismo*, (Torino), Einaudi 1950) « Perciò la sorte di Zola appartiene alla lunga serie delle tragedie letterarie del Secolo XIX. Zola era una di quelle notevoli personalità, che per la loro umanità e il loro eccezionale talento erano destinati alle più alte vette, che però il capitalismo ostacolò nel compimento della loro opera... Questa tragicità è manifesta nell'attività di Zola. Tanto più che Zola, come « uomo », non fu sopraffatto dal capitalismo... (ma la risoluta battaglia combattuta da Zola per il trionfo del progresso sopravviverà a numerose sue opere, un tempo molto in voga... ».

(2) E' singolare il caso dell'*incontro* fra i romanzi *Le Cys dans La Vallée* del Balzac e *Raphael* del Lamartine, il primo ispirato alla Berny, il secondo invece a Mine Charles, due donne cioè che sacrificano fino alla morte i loro slanci d'amore; e si vedrà qual profitto abbia tratto il Balzac, e quale il Lamartine da un'identica *situazione*. E si tenga anche presente che il L. aveva già letto le *Lys* (1835) quando pubblicò *Raphael* (1849).

Si dice comunemente che l'uscita del protagonista viene annunciata da inequivocabili segni: ecco che il sipario si è levato, ecco che le luci in platea si sono spente; l'orchestra che accordava gli strumenti ecco che tace all'improvviso e per un attimo rimane sospesa alla bacchetta del direttore... Durante questa pausa, durante questa sospensione magica, che precede lo spettacolo, tutti in platea sono pronti a giurare di saper riconoscere subito il protagonista, quando avanzerà dal fondo della scena... Ma quale delusione! La scena viene invasa da una turba di comprimari, sontuosamente vestiti da Re e da Eroi, e fra loro si nasconde il vero re o il vero eroe.

Si vuol dire che tutta una generazione si è presentata alla ribalta della storia, e canta in una volta sola, sulle note più disparate; ed occorre il lavoro di molte generazioni di critici per stabilire la calma, rifare la distribuzione delle parti, individuare i ruoli principali, ricacciare dietro le quinte tutti coloro che approfittando della confusione, si erano indebitamente mescolati allo spettacolo. Non è detto che i critici riescano sempre in questo lavoro di riassetto; assai spesso anzi sbagliano come sbagliamo noi, perchè anche loro sono degli spettatori, e, alla nostra stessa stregua, di spettatori cioè, che sanno appena distinguere l'avvicendarsi delle varie compagini sul palcoscenico della storia delle arti, stanno in platea, e accanto a noi si illudono di aver capito cosa reciti la *contemporaneità* « questa sera ».

Sicchè, come lo spettatore più ingenuo che sia stipato in platea, noi abbiamo appena capito che — per attenerci all'Italia — un secolo hanno recitato le arti figurative; un secolo ha visto sulle scene la nostra supremazia nell'arte della musica e del bel canto, un secolo la nostra supremazia nelle lettere... Com'è possibile, però che, in una determinata situazione storica un'arte sopravanzi e si affermi egemonicamente, influenzando di sè e del suo linguaggio tutte le arti sorelle? Eppure nel campo delle arti, come nel campo sociale, non tutti hanno gli stessi diritti; per cui l'espressione dolorosa, colta dal nostro amico De Martino sulla bocca di una contadina lucana: *Figghie so' tutte quante* assumerebbe, fra le arti, lo stesso sapore di beffarda ironia che ha nella vita so-

ciale. Sì, figli son tutti quanti, ma non tutti godono degli stessi diritti difronte alla natura e difronte alla società.

Ingiusta ripartizione del reale.

Vi è dunque un processo di alienazione nei confronti della realtà che andrebbe indagato a fondo se si vuol capire la ragione per cui le varie arti, pur convivendo nella stessa epoca, quindi nella stessa realtà storico-naturale, si servono del mondo che le attornia in misura disuguale, quando addirittura non preferiscono voltargli le spalle.

Proviamoci ad esaminare una situazione particolare, quella dei nostri giorni, e precisamente dal punto in cui la spada della guerra cadde a segnare un limite di fuoco nella storia del nostro paese: separando un'arcadica preistoria da una realtà viva e sanguinolenta, che rapidamente occupò tutto il nostro orizzonte. Ecco dunque che quella stessa realtà, che fino alla guerra ci era parsa accomodabile ai nostri fini, improvvisamente ci si presentava col muso della disperazione: l'uomo cominciò a portare scritto sul petto la sua natura e il suo destino: VILE oppure EROE; il rapinatore e il corvo cadevano sotto il piombo dei giustizieri, fra le stesse macerie che avevano sepolto il buon borghese ed il trafficante di borsa nera: si procedeva morte per morte; e, fuori le mura delle città e del villaggio, laddove il rapinatore aveva appena spogliato il trafficante, si svolgeva il duello mortale fra il difensore della patria e il suo becchino. Lo stesso paesaggio intorno a noi cambiava volto, al punto che dovettero accorgersene persino coloro che più alto avevano predicato il tradimento per poterci convincere che i destini della nostra patria erano *incrollabili.*

Ma la patria *crollò;* e noi assistemmo allo spettacolo orrendo durante il quale tutto mutò, dentro e fuori di noi; ma quando l'uragano si fu placato, il nemico uscì dall'ombra e osservando le rovine ci strizzò l'occhio: « Non c'è riuscita », parve dirci — « Eppure sembrava che ce la dovessimo fare! ».

Il *nemico* era, in altri termini, il Vautrin e il Mosca della situazione. Anche noi, come Lucien de Rubempré, abbiamo

avuto difronte il nostro Vautrin (1) e come Fabrizio del Dongo abbiamo avuto il nostro Mosca: niente di più naturale. Però ora abbiamo il dovere di saper prevedere quale sarà la nostra reazione al prossimo Vautrin e al prossimo Mosca, che tenteranno di convincerci che è inutile discutere: quando ci si siede ad un tavolo da gioco, non si discutono le regole del gioco, si giuoca!

Eh, no! Discutiamole invece prima, queste regole di giuoco! Cerchiamo di capire in tempo quanto perderemo, se perderemo: perchè la posta del gioco siamo noi stessi; ed è illusorio credere che si perda per una ventata avversa della fortuna; no, si comincia a perdere dal momento in cui ci si è seduti al tavolo da gioco.

Davanti al piatto vuoto, come davanti alle macerie, è inutile scambiarci poi strizzatine d'occhio d'intelligenza, come per dire: se non fosse stato per quel cannone che vi sparava contro, queste mura non sarebbero mai crollate! Illusione! quelle mura erano crollate già da un pezzo, e crollavano proprio sotto i colpi della nostra cieca fiducia!

Torniamo alle arti (ma è di loro che si parla, anche se il discorso sembra divagare) e diciamo più esplicitamente che nessun artista ammette mai di trovarsi allo stesso tavolo di gioco, e per di più a giocare a *compagno*, con il suo diretto avversario che gli impone il gioco a lui più comodo per portarlo alla rovina.

In questo giocatore, votato al sacrificio, si è soliti raffigurare *l'artista ufficiale*, il rappresentante cioè di *quell'arte ufficiale* che surroga unicamente a sè la missione di illuminare la bruttura del mondo col sorriso dell'arte. Ma vi è un momento, nella vita dei popoli, in cui l'artista ufficiale non sa dove mettere le mani: tutte le fonti del suo idillio con la natura e con la società sono sconvolte, disseccate: è il momento di crisi della realtà, crisi che pone in crisi lo stesso stato delle arti.

(1) In « *Les illusions pedues*, Vautrin dice a Lucien de Rubempré: « Quando vi sedete al tavolo da gioco, vi viene forse in mente di discutere le regole del gioco? Le regole sono quelle che sono e voi le accettate ». E sulla *Certosa di Parma* di Stendhal il Conte Mosca dice le stesse cose a Fabrizio: « La vita nella società somiglia al gioco del *Whist*. Chi vuol giocare non deve indagare se le regole del gioco sieno giuste e se abbiano qualche ragione morale o altre ». Cfr. l'analisi che ne fa il Lukacs (Op. cit. pp. 110-111-86-87).

La gioia nel dolore

Soltanto dei folli possono presumere di far gioire e di gioire essi stessi nel dolore; oppure degli artisti. Poichè non fummo tutti folli, bisognerà concludere che fummo tutti artisti? Cioè gente capace di trarre dalle fonti più orride della paura e del dolore acque benefiche e ristoratrici: cioè opere d'arte?

Anche i ladri, dunque, anche i corvi, i rapinatori, i trafficanti, i traditori, che verminavano tra le crepe di questa realtà sconvolta, furono degli artisti?

Il sospetto mi si tramuta in certezza quando penso che anche i ladri, i corvi, i rapinatori, eccetera, dovettero pur sentire, nella profondità del loro animo, un tremito di pietà, un trasalimento, quello stesso trasalimento che precede ogni creazione artistica.

Certo, fossero stati artisti, nel senso professionale che comunemente diamo al termine *artista*, essi avrebbero espresso in un sonetto, in un quadro, in una statua, in una sinfonia il loro trasalimento per l'orrendo spettacolo che si presentava ai loro occhi, e ci avrebbero perciò lasciato un documento dell'emozione provata nell'atto stesso di compiere il loro delitto... Erano invece delle povere creature! Eppure, se non furono artisti, nel senso cioè di essere in grado di rappresentare oggettivamente la realtà che li circondava, lo furono, tuttavia, nel senso opposto, e cioè: che soggettivamente la stessa realtà che li esprimeva, confondendosi, facendo tutt'uno con essa, e nell'unico modo cui era loro possibile farlo: ossia aggiungendo ad essa qualcosa d'imprevisto e di paradossale, con la loro semplice *presenza*.

I grandi cataclismi recano sempre nel loro grembo sconvolto delle *spontanee* matrici d'arte; il loro stesso processo abnorme, mentre pone in crisi tutta la realtà accettata e codificata, universalizza un linguaggio parossistico che altrimenti sarebbe di esclusiva pertinenza delle arti. Una gamma infinita di codeste matrici, irrorate di sangue fresco, passando per le mani di tutti, diventano patrimonio comune: il sublime pensiero della Patria minacciata che attraversa la mente del modesto soldato che deve scegliere da quale parte

sia la Patria che lo invoca; e giù giù, sino ai più meschini esami di coscienza del più modesto cittadino che, vedendosi franare il mondo sotto i piedi, invoca a testimonio dei suoi atti la sposa e i figliuoli; tutte le più nobili matrici, quindi, di virtuale pertinenza dell'arte, (che le suddivide in materia di tragedia, commedia, satira; in materia di statuaria e di pittura; in materia di sinfonia o di balletto, eccetera), si concedono al primo che passa!

Quelle matrici che costituivano dunque la *materia* più gelosa dell'attività artistica e rappresentavano il pane dello specialista, sia che le trasformasse in opere d'arte, sia che le notomizzasse dall'alto di una cattedra, tra l'indifferenza del volgo, di punto in bianco, eccole, eccole passare nelle mani del volgo, non più indifferente, come suo patrimonio, per andarsi a cacciare nel diario del soldato, nel frammento di lettera di una sposa, nell'ultimo messaggio dell'umile condannato a morte!

Com'è possibile che una determinata realtà, per il solo fatto d'essere sconvolta e carica di dolore, abbia tanto potere di suggestione da agire persino sull'animo più rozzo?

Cerchiamo di ricostruire ciò che accadeva prima che la spada della guerra segnasse il limite di fuoco. Non si creda che anche allora non esistesse una realtà viva e turbolenta, gremita di contrasti, che bussava alle porte del salotto dove, comodamente installati, noi si giocava al *Whist* fra le incrollabili colonne della nostra società; ma è che la nostra coscienza, assopita da lungo tempo, non udiva che raramente quei colpi di fuori; e d'altra parte eravamo troppo assuefatti alla esistenza di una realtà pacifica per avvederci dei germi che la rodevano.

Col senno di poi potremmo oggi elevare a precetto: che non bisogna aspettare l'ultimo momento, quando cioè la casa è già crollata, per accorgerci che essa è crollata... Ma purtroppo noi ereditiamo insieme con una realtà anche i mezzi per interpretarla e, starei per dire, anche le metafore per rappresentarla. Metodo e metafore formano un fondo nella nostra coscienza; per cui ci è impossibile osservare uno spettacolo della natura o un certo aspetto della vita sociale senza

che quel fondo si metta in moto mandando alla superficie tutti i luoghi comuni che vi avevano fatto sedimento.

Forse è questa la causa di buona parte della nostra insensibilità, della nostra cecità o della nostra indifferenza di fronte ad una realtà che suole presentarsi a noi nei suoi aspetti più usuali; e, di contro, deriverà anche dalla stessa causa quella nostra gioia, quella nostra sorpresa quando cogliamo sulla bocca del bambino una metafora nuova per quella realtà che a noi non diceva più niente.

Uguale sorpresa proviamo nei confronti dell'artista che per la stessa realtà usuale ha saputo offrirci un'immagine inattesa e sorprendente. Ma è facile capire che questa metafora, questa immagine, ci sorpendono in quanto capovolgono la realtà abituale mostrandocela in un aspetto per noi inedito e clamoroso; per cui noi diciamo: « infatti, è vero: non ci avevo mai pensato... ». E così dicendo esprimiamo una emozione che ci solleva all'altezza dell'opera d'arte, e in quanto consumatori ci fa pari al prodottore dell'opera d'arte stessa.

Ma vi è un momento nella storia dei popoli in cui, sconvolgendosi l'ordine abituale (nella natura e nella società), la realtà viene a presentarcisi sotto un aspetto così diverso dall'usuale, in una figura così nuova e strepitosa da chiedere d'urgenza un intervento della nostra coscienza. E' allora che noi esprimiamo con un sospiro, sia pure con una lagrima, con una frase, e talvolta con uno stesso silenzio attonito e stupefatto, l'emozione che dentro ci suscita lo spettacolo che si svolge davanti a noi. Non occorre più tornare bambini, o riferirci alla sensibilità dello specialista per farci una coscienza o addirittura per rappresentare ciò che avviene intorno a noi!

Voglio dire di più: e cioè che in questi periodi di rinnovamento, che accompagnano e inseguono i grandi cataclismi, è la realtà stessa che reca in sè, come nella sua stessa porosità, la propria dose di artisticità. E' come una spugna intrisa che basta toccarla... Per cui al rinnovamento della realtà si spiega come possa corrispondere uno spontaneo rinnovamento dei contenuti. In tali periodi basta talvolta la pura documentazione del reale a fare arte; a produrre cioè

delle rappresentazioni la cui fedeltà all'oggetto è già indice di artisticità, per essere in se stessa già pregna di pietas.

In questi casi il poeta può arrivare anche in ritardo: e non lo si aspetta: la poesia è già nelle pietre, è già nei volti, è già nei gridi di disperazione del vinto, è già nel riso beffardo del vincitore! Basterà allora leggere le pagine più ingenue che si scambiano madre e figlio, che si scambiano marito e moglie, basterà leggere i più disadorni passi di diario, basterà ascoltare dalla viva voce del reduce ciò che ha visto e sofferto, perchè tutto uno *spettacolo* di orrori e di paure si rifaccia vivo ai nostri occhi, comunicandoci una sincera commozione, anche se Grammatica e Sintassi se la ridono alle nostre spalle.

Le arti davanti alla nuova realtà

Se esaminiamo quale fu il comportamento delle varie arti di fronte a questa *nuova realtà*, la prima constatazione che ci viene suggerita è che esse reagirono in modo disuguale, quando addirittura non discordante.

Il Cinema fu indubbiamente, fra le varie arti, quello che meglio reagì alla lezione del reale: il suo più grande impulso, infatti, esso lo trovò nella descrizione, e direi nella documentazione di questa realtà; guadagnandosi subito quell'attributo di neorealistico col quale ci procacciò ammirazione e consensi in tutto il mondo.

Ma oggi, facendo tacere le nostre simpatie e le nostre preferenze per l'arte più giovane e più sorprendente, dobbiamo ridurre le cose che riguardano il cinema alle dovute prospettive, rispetto alla storia di tutta la nostra cultura.

Perchè non è possibile perpetuare l'equivoco dell'*indipendenza* assoluta del cinema nei confronti delle altre arti, quasi che tutte le altre fossero collegate tra loro, tutte asservite ad una stessa tradizione, e lui solo, il cinema, no... Ma il cinema, al pari di tutte le altre arti, partecipa di quel generale processo evolutivo della cultura, *anche* — ma io

direi: *soprattutto perchè* — elabora *i suoi contenuti con un suo proprio specifico linguaggio* (1). O non è arte!

La sua pronta ed efficace reazione alla nuova realtà che si dispiegava davanti ai suoi obbiettivi è un sintomo abbastanza eloquente della sua giovinezza, della sua *barbarie,* della sua libertà dai preconcetti tradizionali: in altri termini, il cinema si comportò come il bambino o come l'umile soldato che nella lettera alla madre ci offre un commovente brandello di realtà.

Ma è un errore credere, come fanno alcuni storici del film (2) che il neorealismo cinematografico nacque *nel vuoto,* ossia in assenza di una narrativa realistica, o forse contro la narrativa del tempo, giacchè, astrazion fatta dell'esattezza o meno della tesi, bisogna tener presente che in una cultura la cui costante è la decadenza e il regresso, tutto ciò che nasce, nasce morto. Ma noi sappiamo che anche i bambini, per quanto precoci ebbero una madre, ebbero una balia. Anche il cinema dunque è una cultura cui contribuiscono le altre arti in varia misura.

Ma si volle attribuire una precedenza al cinema nella *corsa al reale,* e rispettiamola; a patto però che questa precedenza sia intesa come un risultato positivo di quella sua particolare « tendenza verso la massima incorporazione di realtà possibile » (Pudovkin); o di quella sua strepitosa « fame di realtà » (Zavattini). Il cinema è avido di nuovi *documenti,* è ingordo di nuova realtà: la sua stessa esistenza (se non fosse corretta dalla commercialità male intesa) in quanto sistema produttivo-commerciale, è regolata dall'orgasmo di arrivare sul mercato prima di un altro film. Ma questo arrivar prima *a tutti i costi,* se gli ha giovato per un verso, dall'altro ha provocato i suoi guasti.

Ha giovato nel senso di richiamare clamorosamente, prima che le altre arti riuscissero a far giungere sul mercato i loro prodotti (3),, l'attenzione del pubblico sulla realtà viva

(1) E' la tesi prevalsa per lopera di chiarificazione che nel campo estetico, come in quello storico, hanno fatto studiosi e critici come il Della Volpe, il Chiarini, l'Aristarco...

(2)Come mi è capitato poco tempo fa di udire per bocca di illustri cineasti nel corso di un dibattito sul vero autore del film!

(3) Si pensi che dal momento in cui uno scrittore concepisce un romanzo su di un certo ambiente, al momento in cui lo scrive, al momento

del nostro paese, facendo sparire molti residui di esotismo che ancora appestavano le nostre platee e le nostre librerie... Ma ha provocato anche i suoi guasti, nel senso che è da quella fretta che si è iniziata la crisi nel cinema italiano che oggi lamentiamo.

Vi sono è vero anche altre cause, esterne al fatto artistico vero e proprio (cioè la censura, il flusso dei capitali, l'erogazione dei premi, le pressioni politiche) all'origine di questa crisi; ma due motivi, alla base della crisi attuale, mi sembra di poterli individuare proprio nell'ambito del processo artistico:

1) Nell'orgoglio giovanile di farcela da solo, di arrivare prima delle altre arti sulla realtà, il cinema si è spinto oltre le linee senza una sufficiente preparazione di retrovia: ha trascurato cioè le preliminari esercitazioni di studio, l'esame e l'applicazione dei testi, la preparazione dei quadri di comando, — e non solo in senso artistico, ma tecnico, ma amministrativo! — eccetera. Basti dire che si è quasi toccata la cifra dei duecento film prodotti in un anno, mentre ci si continuava a lamentare per la mancanza dei soggetti (con una realtà, come si è visto, così ricca ed intere biblioteche piene del ben di Dio!), per la mancanza di sceneggiatori, di registi, di attori, e così via!

2) Nel lanciarsi tanto innanzi, il cinema si è lasciato indietro chilometri e chilometri (tanto per usare una figura metrica di misura che non tradisce la visività *filmica!*) di realtà inesplorata o malamente esplorata. Se scegliamo a caso: Dov'è il film che ci abbia narrato le lotte dei contadini contro il latifondo e la riforma agraria? Dov'è il film che ci abbia narrato il massacro di Marzabotto? Dov'è il film sui nostri condannati a morte?... E potremmo continuare a lungo l'elenco!... Eppure la realtà era lì che aspettava, che invocava clamorosamente d'essere rappresentata (1).

in cui lo consegna all'editore, sino al momento in cui l'editore, pone in in vendita il prodotto finito, sotto forma di libro, passano degli anni!

(1) « Pane nostro » è rimasto inedito. Per quel che io sappia da « Vivere in pace » di Zampa dovemmo aspettare « Achtung, Banditi » di Lizzani per ritrovare sugli schermi un tema di lotta popolare.

Narrativa, la grande ancella

Insieme al cinema, che correva tutto solo verso la rappresentazione di quella realtà — di punto in bianco affermatasi così clamorosamente da diventar visiva, cioè immediato spettacolo — ci si sarebbe aspettati di vedere subito, almeno di rincalzo, le arti figurative, che pure nella *visività* trovano la loro ragion d'essere. Eppure, non fu così: nella pubblicistica corrente si è soliti indicare la narrativa come la grande ancella del cinema in questa marcia verso la realtà.
Ho l'impressione che si esageri un poco quando si dice che il neorealismo cinematografico sia càduto sulla paglia secca della narrativa, incendiandola. E' vero che il cinema fornì molto materiale incendiario, e principalmente fornì a tutti gli artisti degli esempi suggestivi di come ci si possa fiduciosamente accostare alla realtà e servircene senza tradire gli scopi dell'arte (molti artisti infatti ritrovarono proprio nel cinema quell'*autorizzazione ideologica* a muoversi nella direzione del reale) ma in questo rapporto diciamo così subalterno non si esaurirono tutti gli scambi fra le varie arti, e nel caso che ci interessa: fra cinema e narrativa.

Nella ricerca dei progenitori al neorealismo cinematografico gli storici del cinema risalgono fino ad « *Ossessione* » di Visconti, alcuni anche a « 1960 » di Blasetti, altri persino a « *Rotaie* » di Camerini (1) ma a parte il fatto che « Ossessione » è tratto da un romanzo americano (2), io ho tutto il sospetto che il cinema neoralistico non sia sorto dalla terra nuda, ma abbia trovato *precursori* (gente cioè che recò nella storia dell'arte una esemplare autorizzazione ideologica che il cinema certo non ha ignorato) in quel gruppo di scrittori che, scomparsi dalla scena tra il 1915 ed il 1940, dettero vita al verismo italiano: parlo di Verga, Capuana, De Roberto, parlo della Serao, della Deledda; e poi del Tozzi di

(1) In un recente saggio di Libero Solaroli, pubblicato su *Cinema Nuovo*, vedo inclusi negli elenchi dei progenitori al neorealismo oltre ai già citati, anche i films di Poggioli, di Castellani, ecc.

(2) Il che vorrebbe dire ancora niente, anzi se mai potrebbe dimostrare proprio il contrario; e cioè potrebbe comprovare l'autonomia del cinema e del suo particolare linguaggio proprio il fatto che un romanzo cessi di essere *quel romanzo americano*, per entrare nella storia del cinema *come film italiano*.

Tre Croci, del Pirandello delle *Novelle,* di Borgese, del Rubé, infine di Italo Svevo, l'Italo Svevo della maupassantiana *Una vita,* ma anche di *Senilità,* e persino della *Coscienza di Zeno.*

Ci si dirà che questi scrittori appartengono ad un altro mondo culturale, che la loro opera inquinata dal naturalismo ci dice ben poco e che gran parte della loro lezione è oggi sfiorita... Quanto al naturalismo — ossia quanto a quel malinteso realismo! — ne ritroviamo ancora tanto nel cinema; e chissà se non dipenda proprio da queste vene naturalistiche, il limite sempre denunciato da certe angustie evidenti nel nostro cinema.

Ma un discorso sulle origini del neorealismo cinematografico non può farsi ignorando il lavoro compiuto, tra il 1928 e il 1940, cioè prima che il cinema neorealista desse segni di vita, da un gruppo di scrittori (1) che sbloccarono la strada per un ulteriore lavoro di approfondimento sulla via del realismo e di cui si raccolgono oggi proficui risultati (2).

Un contributo non meno imponente, al rinnovamento della cultura realistica, ci venne anche da quella pubblicistica che di solito si lascia ai margini delle storie letterarie, quando non viene addirittura ignorata: parlo degli epistolari; delle memorie, dei diari, e delle indagini — in genere

(1) Poviamoci a ristabilire qualche data di questa prima ondata di realisti nella narrativa contemporanea: *Gente in Aspromonte* di C. Alvaro è del 1930, *Gli indifferenti* di A. Moravia, sono del 1929; *Tre operai* di C. Bernari sono del 1934; *Le sorelle Materassi* di A. Palazzeschi sono del 1934; *Paesi tuoi* di C. Pavese, sono del 1939; *Conversazioni in Sicilia* di Vittorini è del 1941; e badiamo bene qui si parla di anno di pubblicazione e non di concezione delle opere, chè allora dovrebbero farsi risalire ad almeno due anni prima della loro diffusione a stampa.

(2) Tra il 1940 e il 1945 si svolge intanto il lavoro di un secondo gruppo di narratori, dico secondo in ordine di tempo e non di meriti, sul quale lavoro sono visibili le suggestioni operate da tutto il filone veristico e realistico italiano. Qualche data: *Cristo si è fermato ad Eboli,* pubblicato nel 1946, fu scritto dal Levi nel 1943 durante il suo confino in Lucania; *il Quartiere,* di Patrolini (apparso in una Collezione di narratori da me diretta nel 1945) fu scritto nel '43; *Cronache di Poveri Amanti,* dello stesso Pratolini, uscito nel '47, nel '46 era già composto; *il Gatto con gli Stivali* di Brancati, apparve la prima volta sulla Rivista *Aretusa* nel '45; lo stesso dicasi *dell'Oro di Napoli* del Marotta, composto di elzeviri, apparsi in un quotidiano milanese in varie epoche, fra il '44 e il '49. *Tempo di uccidere* di Flaiano usciti nel '47 è da presumere che sia stato composto il '46; *Il Cielo è rosso* (1947) di Berto similmente, fu composto assai prima della sua apparizione a stampa negli anni di prigionia, quindi fra il '44 e il '45... e così dicasi del lavoro di tanti giovani e giovanissimi, lavoro che si concluse appunto tra il '45 e il '50.

— etnologiche... La schiera dei diaristi, che ci hanno lasciato vividi documenti sulla guerra e sul dopoguerra, è talmente folta che è impossibile nei limiti di un articolo tentarne una bibliografia (1). Si suole guardare a questi documenti con scetticismo non scevro di disprezzo, mentre molti di essi andrebbero riletti e meditati, poichè è indubbio che anch'essi hanno contribuito al sorgere e all'affermarsi di quello che comunemente si chiama neorealismo italiano.

Non è esatta la tesi che il cinema avrebbe ignorato tutto questo poichè *non avrebbe saputo che farsene.* A parte il fatto che un'affermazione del genere non farebbe onore a nessun artista degno di questo nome, c'è di più; il cinema si è servito esplicitamente di queste opere letterarie da noi citate, e dell'opera collaterale degli autori di quelle opere stesse (2), piegandole legittimamente ai suoi fini. (A questo punto vorrei suggerire a quegli amici che si occupano con tanto ardore della storia del cinema di rivedere le date, per far salva, non la dignità delle lettere (cosa che ci lascia perfettamente indifferenti), ma per far salvo propria il rispetto della storia, che sola, nelle sue prospettive, può rappresentarci lo stato delle arti del nostro tempo, nella loro coesistenza fatta di rapporti e di scambi; e, perchè no? — di conflitti.

(1) Accennerò solo di sfuggita al: *Viaggio di Fortuna* di Francesco Flora apparso sulla Nuova Europa nel 1945; all'*Italia Rinunzia?* di C. Alvaro (1947) a un'*Estate in campagna* del Tecchi (1945); a *Paura all'Alba* (1945) di Arrigo Benedetti, al *Diario di un borghese*, di R. Bianchi Bandinelli (1948), alle *Lettere di condannati a morte* (1951); per non parlare delle decine di libri in cui sono raccolte memorie di guerra, confessioni o ricordi di fuoriusciti, ecc. ecc.

(2) Non è un caso infatti che *Gli indifferenti* di Moravia, anche se non sono ancora apparsi sullo schermo — e non se ne vede la ragione, specie dopo il successo della *Provinciale*, — furono sceneggiati fin dal 1943 dal Lattuada se non sbaglio; I *Tre operai* del sottoscritto (scelti nel 1934 per la loro pubblicazione proprio dal maggior rappresentante del nostro realismo, e bisogna supporre *pour cause*, C. Zavattini) furono sceneggiati nel 1943 per la Lux dal Franciolini; Le *Sorelle Materassi* del Palazzeschi, che Juliette Bertrand mi ha detto di aver visto annunciate sugli schermi francesi come un'opera neo-realistica, furono girate dal Poggioli nel 1940; *Il Gatto con gli stivali*, uscito nel '45, di Brancati, fu filmato da Zampa con il titolo *Anni difficili* 1950-51. La sceneggiatura delle *Cronache di poveri amanti* del Pratolini è per le mani del cinema dal 1949! Dal *Cielo è rosso* di Berto è venuto fuori un mediocre film, certo non per colpa dello scrittore; come non è colpa di Marotta o di Flaiano se *l'Oro di Napoli* o *Tempi d'uccidere* non sono ancora apparsi in film anche se il cinema se ne impossessò quasi subito.

Le arti figurative di fronte alla nuova realtà

Al termine di questa indagine troviamo la più spinosa delle questioni, appena sfiorata in principio: e cioè: quale fu il comportamento delle arti figurative rispetto alla nuova realtà che scaturiva dalla guerra? Rispondere che esse si comportarono alla stessa stregua delle altre arti, e in armonia con lo sviluppo generale della cultura realistica italiana, mi sembra azzardato.

Preferisco avvicinarmi all'argomento con un'immagine che rappresenti plasticamente la situazione delle arti figurative sul ciglio del burrone.

Già da tempo il filo, attraverso il quale le arti figurative mantenevano i loro contatti con la realtà, si era allentato; avevano cominciato a *mollarlo* gli impressionisti e da decenni esso continuava ad esere mollato; e tanto molleggiava che pochi avvertirono lo strappo quand'esso si spezzò definitivamente. Dall'altra parte del vallone, intanto, c'era una realtà gremita di cose, un'umanità che formicolava e gridava, vi era — per dirla con figure rettoriche — la Morte che lotta con la Vita, ma chi se ne accorgeva? Perduti i contatti con l'altra parte, con questo *aldilà,* l'arte cominciò ad occuparsi solo di sè stessa: ebbero inizio allora quelle scomposizioni sintattiche e grammaticali (1) con le quali l'arte cercò di rappresentarsi *il processo della forma,* più che la forma conquistata e resa.

Non facciamo nostra la rivolta del *borghese,* che non avendocela fatta a capire quest'arte, vomita su di lei il suo vituperoso disprezzo. Innanzi tutto perchè quest'arte, che dal *borghese* vien tanto dileggiata quanto ignorata, produsse autentiche opere d'arte; in secondo luogo perchè a quest'ora le avanguardie sarebbero già da un bel pezzo nella cittadella dell'arte ufficiale se lui, il *borghese* avesse tempestivamente liquidata la vecchia arte ufficiale, come sta facendo attualmente e quindi con eccessivo ritardo.

(1) Cfr. C. L. Ragghianti (op. cit. pag. 109) che riferisce di una acuta presentazione fatta da R. Longhi sulla *Voce* del 1913 di una pittura futurista: e aggiunge: « Esse (le pitture cubiste di Braque come di Picasso e le pitture futuriste) non erano se non disintegrazioni di linguaggio, una maniera di rendersi conto nel modo più oggettivamente preciso, del linguaggio che si adoperava: esperienze dunque sintattiche, grammaticali».

E' un secolo che la speculazione idealistica prepara l'avvento dell'astrattismo: ripartendo dalle *bellezze libere kantiane* — riferite ad oggetti belli, che piacciono liberamente, ossia senza nessun riguardo alla loro destinazione o alla loro utilità (1) ciò che meraviglia non è che l'astrattismo alla fine sia nato, ma che abbia tanto stentato a venir fuori! L'opposizione maggiore, strano a dirsi, l'astrattismo l'ha incontrato proprio in coloro che avrebbero dovuto essere i suoi complici ideologici. Per cui viene il sospetto che il suo trionfo sia la conseguenza di un cedimento della critica formalistica come di tutta l'ideologia che l'ha generato.

L'ammissione quindi dell'astrattismo nel regno dell'*ufficialità,* al posto lasciato vuoto dalla vecchia arte ufficiale — (che come abbiamo detto in principio s'è vista inaridire tutte le fonti del suo idillio con la natura e con la società, e non sa più *dove mettere le mani*) dovrebbe coincidere con un nuovo orientamento delle arti. Poichè l'astrattismo, surrogandosi la parte ufficiale che gli spetta in questa società, continuerà *a fare la faccia feroce* ai buoni borghesi, — che finalmente non avranno più paura di lui — dalle pareti delle gallerie!

Tanti equivoci nascono dalla mancanza di *un'arte ufficiale,* comodamente seduta al tavolo di *whist,* a giocare a *compagno* con colui che gioca a perdere. Lo smarrimento delle arti figurative credo sia appunto una conseguenza di quel posto vuoto nella sfera dell'*ufficialità* e per il quale combattono troppe avanguardie. Pittura astratta, pittura concreta, pittura nucleare, ancora mescolate ai residui di impressionismo e di espressionismo; troppi avanguardismi tutti in lotta fra loro, come se

(1) Qualcosa di analogo a quanto accadde all'impressionismo sta avvennendo oggi. La società non ha più paura delle avanguardie che avanzano, anzi le invita a grandi gesti, apre loro le sale delle gallerie, le vezzeggia con premi e con acquisti, le accoglie nella sfera dell'*ufficialità.* E' forse di qui che comincia la sua fine, — mi chiedevo in un saggio (cfr. *Ulisse,* fasc. 16, 1952) sull'astrattismo. « L'impressionismo, scrivevo nel citato articolo, era stato anticipato in filosofia dalle *bellezze libere* kantiane, dalla *infinita soggettività hegeliana,* per sfociare nell'*intuizione lirica crociana* ». Galvano della Volpe (*Pensiero Critico* n. 3) parla diffusamente di questi presupposti filosofici delle estetiche romantiche qui citati. Sull'argomento si veda pure: G. C. Argan (*Spazio* n. 4) che richiama tutta l'estetica borghese alle sue responsabilità. Ed ancora si veda di Argan il saggio: *W. Gropius e la Bahaus* (Torino, Einaudi. 1951).

fossero figure vive, e non sono che fatue fiammelle su di un campo di battaglia ricoperto di morti!

Qualcosa dell'aldilà

Per mantenermi fedele all'immagine del filo spezzato, dirò che intanto qualcuno è sceso nel burrone per tentare di riannodare quel filo stesso e riprendere i contatti con l'*aldilà* (1).

Affiora un risolino di schermo sulle labbra dell'intellettuale raffinato, così come su quello dell'amatore, cosiddetto competente e buongustaio, quando si parla di questi tentativi di recuperare i contatti con la realtà rimasta troppo fuori e troppo distante dalla sfera delle arti figurative, per quel processo di decantazione dei contenuti cominciato circa un secolo fa e non ancora esaurito. Ma non c'è altra via per ritrovare la strada della realtà e far sì che le arti figurative partecipino anch'esse a quel generale processo di rinnovamento della nostra cultura, che quella tentata dai giovani realisti italiani... E, quanto allo amatore competente buongustaio, lasciamolo sorridere: esso ci ricorda troppo il suo avolo in panciotto color tortora che ha irriso agli impressionisti come ai cubisti, ai futursti, come agli astrattisti, per poi affrettarsi a comperarli tutti a cifre favolose quando avrebbe potuto far più alla svelta e sgomberare il campo.

Si dice anche che la riuscita del neorealismo pittorico sia un problema unicamente di linguaggio: poichè mancano oggi i mezzi espressivi adatti, si afferma che mancherebbe la possibilità stessa al realismo non soltanto di affermarsi, ma di sopravvivere (2).

(1) Mi limito qui a fare solo tre esempi su tali prese di contatto con la realtà, che rappresentano quasi la preistoria di quel movimento più largo che doveva poi seguire: la serie degli *Orrori dell'oppressione nazista* di Renato Guttuso, la serie degli *Orrori della guerra* di Corrado Cagli, eseguite ambedue durante la guerra, fra il '44 e il '45; e la serie di paesaggi e figure lucane dipinta dal Levi durante il suo soggiorno coatto a Tricarico.

(2) Qualcosa del genere sosteneva Domenico Cantatore quando scriveva (*Cinema Nuovo*, n. 9, aprile ''53) che: «'a questa pittura manca una macchina da presa efficiente o perlomeno adeguata ai suoi propositi... ». Per poi subito aggiungere che come «'non è stata approfondita la conoscenza della realtà (così) non sono stati conquistati gli

Ma il problema del neorealismo non è problema di solo linguaggio. I mezzi espressivi mancano quando manca una convinzione della necessità di ciò che si vuole esprimere.

I mezzi espressivi, allorchè occorrono, allorchè una realtà ossia s'impone alla nostra coscienza, sono sempre pronti nella nostra coscienza. E proprio in questa direzione è di accettare l'esempio del cinema. Sarebbe strano che tali mezzi riuscisse a trovarli il soldato, il condannato a morte, l'umile contadino cui hanno strappato il marito o il figlio, e non sappia trovarli l'artista!

La realtà è sempre disponibile anche quando l'artista le volge le spalle. Abbiamo parlato del suo vario grado di manifestarsi a noi, solo per una rischiosa esemplificazione; poichè è pacifico che la capacità che ha la realtà di manifestarsi all'arte, dipende essenzialmente dalla capacità dell'artista di manifestarla a sè stesso. Il mio esempio dunque, ritagliato sull'immmagine di una *realtà del dopo guerra* più sorprendente e vivida, e perciò più spettacolare, deve servire soltanto di monito: che non è bene attendere che la casa sia crollata per accorgersi che è crollata, che non è bene cioè aspettare che la realtà sia *troppo manifesta,* per accorgersi che *esiste.*

Carlo Bernari

strumenti adatti per rappresentarla ». E potrei anche essere d'accordo con lui, se non che non vedo dove sia l'impedimento. E' forse la realtà che dice di no? Oppure i pennelli e i colori? Scriveva acutamente Nicola Ciarletta (*Ulisse* n. 17): « Ciò che distingue il realismo è l'intelligenza della storia. Chi non intuisce i motivi nuovi e reali che fermentano nella storia d'oggi, potrà essere progreditissimo in materia di gusto, sarà sempre un sorpassato nelle opere che sta producendo ».

Psicologia del comico e filmologia

Dividerò in tre parti l'argomento di questo scritto: 1°) Stato attuale delle nozioni psicologiche sul comico. 2°) Rapporti fra filmologia e psicologia. 3°) Possibilità di studio del fenomeno comico come situazione filmologica tipica.

Già prima di cominciare, e dal semplice enunciato che vi ho fatto, potete rendervi conto della complessità del problema: nessun capitolo dell'estetica psicologica ha suscitato ricerche ingegnose astruse brillanti talvolta profonde come quella del comico, e in questi ultimi anni, per ragioni che vedremo, tali indagini si sono andate moltiplicando. E nel preparare questa relazione mi sono più volte domandato se convenisse esaminare a fondo le idee dei teorici della comicità che si sono succeduti nei secoli o piuttosto riferirsi ad esempi pratici e concreti da cui fosse di volta in volta possibile risalire agli autori delle varie dottrine.

Ho preferito questo secondo criterio poichè la semplice citazione delle varie teorie avrebbe complicato e appesantito smisuratamente l'assunto. Mi fermerò soltanto su due autori moderni la cui posizione è essenziale ai riguardi del nostro problema: Bergson e Freud; perchè i loro punti di vista hanno arricchito le antiche dottrine dell'importante concetto *operativo*: tutti gli autori che si sono occupati del comico hanno scelta una di queste due soluzioni, o tentar di *definire* nella formula più semplice possibile gli effetti del comico, o invece nel determinarne la genetica, i procedimenti di fabbricazione. Bergson e Freud hanno lavorato con questo secondo metodo ed è in questa via che cercheremo di seguirli.

Ma prima d'incamminarmi su un terreno più strettamente psicologico vorrei segnalare agli amici filosofi la singolare posizione storica del problema. Scrive Cartesio: « Il riso consiste nel fatto che il sangue proveniente dalla cavità destra del cuore

attraverso la vena arteriosa, irrompendo improvvisamente nei polmoni obbliga l'aria in essi contenua ad uscire con impeto dalla gola emettendo un suono inarticolato e scoppiante; e tanto i polmoni che quest'aria disordinata scuotono tutti i muscoli del diaframma del petto e del collo. Questi muscoli trascinano nel loro moto disordinato i piccoli muscoli del volto che sono ad essi collegati. Codesta azione mimica del viso e il suono inarticolato e scoppiante della voce sono l'essenza del riso ». Ora tali fenomeni si producono per cause puramente emotive, nel senso cui ieri il Prof. Ponzo parlava di *emozione*, cioè quando siamo gettati fuor da noi stessi per l'incontro brutale con un oggetto o al brusco insorgere di una situazione inattesa. E' codesto sbigottimento, questo choc iniziale che provocano il riso — e Cartesio lo chiama « stupore dell'ammirazione ». Questa ammirazione consiste dunque in un giudizio troppo rapido, male informato: « E poichè ciò può accadere prima che ci si possa render conto se l'oggetto sia utile o dannoso, mi sembra, dice Cartesio, che lo stupore sia la prima di tutte le passioni ». Così il riso è un fenomeno puramente naturale, che si produce nella misura in cui il giudizio non interviene per regolare processi fisiologici di cui esso è espressione. Questa formulazione è tipica nella storia delle teorie del riso: il riso è causato, ma il giudizio può sospendere la sua causalità. E' una emozione corporea, ma la ragione esercita su di essa i suoi diritti o in altri termini si svolge su un piano strettamente fisiologico, ma i mezzi d'azione su di esso sono di essenza intellettuale.

Su un piano l'uomo è schiavo del riso; su l'altro ne è il tiranno. E' insomma ammettere che il riso sia una sorta di errore, un difetto di giudizio, un improvviso incepparsi della macchina. Ma Cartesio non è il solo ad aver considerato il riso come uno stato o un disordine organico seguito, a titolo accessorio, dalla coscienza. Anche Kant lo interpreta come uno scarto subitaneo, una sorte di fulminea eclissi dello spirito che permette al corpo di reagire secondo la sua maniera propria alle cause esteriori: « In tutto ciò che suscita uno scoppio di risa, bisogna che vi sia qualche assurdità (in cui la ragione non può trovare da se sola alcuna soddisfazione). Il riso è una affezione risultante dal brusco annientamento d'una attesa spinta a un grado spasmodico. Ma quale sarebbe allora l'origine della indubbia sensazione di piacere che si accompagna al riso? Ecco l'interpreta-

zione di Kant: « Se si ammette che a ogni nostro pensiero corrisponde armonicamente qualche movimento negli organi corporei, si capisce facilmente come a questo scarto subitaneo dello spirito che corrisponde alla situazione comica, possa corrispondere nelle parti elastiche dei nostri visceri una tensione e un rilassamento alternati che si trasmettono infine al diaframma; il polmone inspira ed espira rapidamente, l'aria circola con grande abbondanza a contatto del corpo ne risulta un moto favorevole al rafforzamento della vitalità ed è questa serie di fenomeni e non ciò che accade nello spirito la vera causa del piacere ».

Questa posizione dualistica sostenuta da Cartesio e da Kant continua fino a Spencer e Wundt, e ai nostri giorni allo Justin, al Dumont, allo Huxley, autori tutti, che in forma più o meno variata pongono l'accento ora sui processi intellettuali ora sui processi fisiologici.

In effetti tale dualismo è assolutamente insostenibile: nessun artificio d'espressione permetterà mai di comprendere come dei fenomeni naturali possano causare dei giudizi puri o come inversamente dei conflitti fra giudizi possano occasionare fenomeni naturali. Se si comincia col separare i due territori, non li si riunirà più. E' quello che si vede per esempio in Spencer secondo il quale « l'energia venosa » che l'attività mentale non può utilizzare si scarica nel sistema muscolare per provocarvi i movimenti del riso. Ora bisogna scegliere: o l'attività mentale non è costituita che dalle diverse manifestazioni di codesta energia nervosa; oppure se ne differenzia come l'agente si differenzia dal suo mezzo d'azione, e ancora una volta si pone allora il problema della utilizzazione del puro fisiologico da parte del puro mentale, cioè a dire d'un punto di contatto fra i due. E se si vuole evitare codesta irritante difficoltà, sarà obbligatorio l'ammettere la prima soluzione — poichè si è impostato il problema in tal modo che ci si trova chiusi in un dilemma. Ed è esattamente quello che fanno tutti gli autori che, occupandosi del comico, se ne liberano per interpretazioni materialiste, come Cartesio tendeva a liberarsene attraverso lo spiritualismo.

Ma quello che è interessante al riguardo della nostra tesi è che questi due atteggiamenti non sono, come parrebbe in opposizione radicale. Il metodo empirista sviluppa il suo oggetto

sul piano naturale, il secondo su quello razionale: l'uno spiega il fenomeno del riso per mezzo delle cause, l'altro per la conseguenza. Ora, da una parte, poichè si sono rese le « ragioni » autonome in rapporto alle fluttuazioni della natura, considerate queste come aberranti, bisognerà che la totalità del reale sia interamente dominata dallo sviluppo di codeste ragioni. E d'altra parte il determinismo causale che sostengono gli empiristi dalla opposta sponda non può essere stato stabilito che da una potenza legislatrice, se si rifiuta d'ammettere che le cosidette « leggi della natura » sono inventate dall'uomo secondo il punto di vista che esso adotta sul mondo. In breve, per quanto riguarda la psicologia del comico, l'empirismo appare insostenibile quanto l'intellettualismo poichè ambedue rinviano a un razionalismo metafisico in cui il soggetto concreto non ha più nulla da dire. Assimilare l'uomo alla sua ragione o alla sua natura vuol dire infatti in ognuno dei due casi sottometterlo a una onnipossente ragione, della quale i suoi comportamenti non sono altro che modalità necessarie, accompagnate dalle illuminazioni episodiche d'una coscienza subordinata.

L'uomo è meccanizzato, lasciato in preda a una sorte di dialettica idealista o materialistica: cioè a dire che è stato soppresso in quanto uomo nello stesso momento in cui la psicologia si eliminava in nome della metafisica.

Quando si spiega il riso per mezzo dei riflessi condizionati o attraverso le relazioni fra giudizi si parla ugualmente di una certa idea del riso, di una essenza a priori che gli si attribuisce, e niente affatto della sua essenza concreta. Si tratta d'una ricostruzione e non d'una descrizione intesa a cogliere il fenomeno nella sua entità globale. Il metodo empirista procede da un intellettualismo che cerca di dissimularsi perchè cerca di osservare il mondo e l'uomo così come sono, mentre in realtà non ha di fronte a sè che una sorta di oggetti culturali. Il metodo intellettualista, preoccupato di non abbandonare lo spirito alle reazioni del corpo finisce in ultima analisi con l'annaspare in un vuoto ed arido formulario di astrazioni. L'uno e l'altra commettono l'errore di trattare l'uomo come un oggetto, come una sorta di seconda natura, e di pensarlo ora sotto specie corporea, ora sotto specie spirituale, salvo poi a dar l'impressione, al momento voluto di ristabilire fra codeste due serie la cor-

relazione di cui esiste la necessità assoluta per rendersi conto del fenomeno globale.

E' chiaro che nella misura in cui si vorrebbe spiegare la comicità si è obbligati di considerarla come un avvenimento fra gli avvenimenti del mondo. Spiegare vuol dire mettersi in rapporto con qualche fenomeno, ridurre il coefficiente ignoto dell'oggetto che si studia, all'elemento noto di soggetti studiati. In verità lo scienziato ha già da molto tempo capito che non può conoscere di un fenomeno altro di quello che egli stesso vi introduce. Più precisamente, ogni atto di conoscenza consiste in un certo atteggiamento che il soggetto adopera riguardo all'oggetto. E se rinunzio a questa consistenza ed obbiettività che mi offrono le cose in funzione della mia attività fra esse, della utilizzazione che intendo farne, dei miei bisogni e dei miei desideri e se voglio ciononostante conoscerle, bisognerà che adoperi al loro riguardo una nuova forma di obbiettivazione. In tali condizioni, conoscere non è coincidere con la realtà, far corpo con essa, ma al contrario liberarsene, porla di fronte a sè e servirsi di tutte le possibilità della tecnica per analizzarne i differenti aspetti. E' indispensabile considerare il fenomeno del riso e del comico come suscettibile di ogni sorta di manovra. Non è quindi più la sua essenza che ci preoccupa quanto le sue differenti proprietà. Come si vede la prospettiva è completamente rovesciata.

Ma è tempo di riprendere il discorso dove l'avevamo lasciato e citare l'importante punto di vista di Bergson. « L'ideale — ha scritto Bergson — non è di descrivere o classificare le forme del comico « ma di fornire i mezzi di fabbricare del comico ». E la regola essenziale, il procedimento costruttivo di base egli l'ha consegnato nella celebre formula: « l'innesto del meccanico sul vivente ». E' noto come la filosofia bergsoniana sia la conclusione assai perfezionata dell'antico vitalismo spiritualista, le cui applicazioni fisiologiche sono state criticate e messe al punto da Claude Bernard. Bergson concepisce la vita come un regno a parte dell'universo, un principio di creazione e di animazione estraneo e superiore al regno della materia inanimata, che è invece quello del meccanismo. La vita è una liberazione che non regna dovunque nel mondo, ma che è assoluta là dove esiste. Secondo codeste vedute dottrinali l'arte degna di tale nome non può essere che una rivelazione intima che

rende sensibile ai nostri diversi organi codesta vita abissale. Quali possono essere l'essenza e la funzione del riso in un mondo così concepito, se non la difesa della vita personale contro la tirannia del meccanismo? Da cui la citata formula del comico « L'innesto del meccanico sul vivente ».

Eccome qualche esempio concreto: « Nella commedia di Labiche il signor Perrichon che piglia il treno alla stazione di Lione, sta contando i propri bagagli, avvenimento naturale e per nulla risibile. Ma il conto dei bagagli continua in questo modo: tre valigie, quattro valigie, mia moglie cinque, mia figlia sei e io sette. Siamo sette in tutto ».

Oppure queste di Petrolini:

« Chicchignola va a pescare. Chicchignola, e l'amo? Vai a pescare senza l'amo? Io l'amo non ce lo metto mai, è il mio temperamento: non ingannare mai nessuno. Se il pesce vo' abboccà, abbocca, se no chi se ne frega? ».

« Un signore grasso si presenta con sua moglie anziana a un botteghino: Senta, per favore, vuol cambiarmi questa donna di cinquanta in due di venticinque? ».

Gastone. « E tu quanti anni hai? Gast. Dio mio, un uomo della mia età non può averne di più... fa un po' il calcolo... misura la base e moltiplica per l'altezza. So però che molti anni fa ero assai più vecchio di oggi: l'uomo quando rimbambisce giovineggia. Nella vita non ci sono tante età: appena si è più giovani si diventa vecchi; poi ci sono i vecchi giovanissimi e giovani vecchissimi. Pare impossibile come in Italia sapere l'età degli uomini e delle donne è diventata una occupazione nazionale ».

Chicchignola telefona a un amico. « Sono contento che anche tu sia a letto con l'influenza. Così possiamo adoperare il proverbio: « mal comune mezzo gaudio. Perchè se non capitano queste belle combinazioni il proverbio si sciupa, no?».

Metterebbe conto di continuare su questa via, ma voglio fermare la vostra attenzione sull'elemento comune di tutti gli episodi citati. Si tratta in tutti i casi della sostituzione di un senso assurdo a quello che implicherebbe la vita normale del linguaggio. Trasferito sul piano non già del linguaggio ma del comportamento, il principio, secondo Bergson rimane identico. Quando vediamo in un corpo vivo grazia e agilità lo facciamo a discapito di ciò che vi è in esso di pesante, di opaco, di ma-

teriale. Ma, all'improvviso, un episodio ci richiama bruscamente al fardello materiale. E il riso scaturirà irresistibile. Perchè si ride di un oratore che starnuta nel momento più patetico di un suo discorso? Perchè di colpo lo vediamo schiavo e non più padrone dei suoi polmoni. Bastano piccoli particolari perchè il tono drammatico, basato appunto sull'oblio di codeste cure corporee, scada immediatamente al comico. Napoleone, che era un grande psicologo applicava spesso questo principio. Ecco come descrive il suo incontro con la vinta regina di Prussia dopo la battaglia di Jena: « Mi ricevette con un tono tragico: Sire! Giustizia! Giustizia! Pietà! Ero molto imbarazzato perchè capivo che avrebbe continuato su questo tono. Allora ebbi una idea che avevo applicata altre volte in casi simili. La pregai di sedersi. Niente di meglio per interrompere il tono tragico. Un personaggio seduto diventa subito un personaggio di commedia ».

Si ride ugualmente ogni volta che una persona ci dà l'idea d'essere una cosa. La più parte del comico dei clowns è basato su codesto principio.

Per concludere su Bergson, l'importanza del suo contributo ci pare assai grande sul piano descrittivo. Dall'epoca in cui il suo saggio fu elaborato (Marzo 1889) la civiltà contemporanea ha fatto straordinari progressi nell'arricchire la possibilità di contrasto fra il vitale e il meccanico, come sorgenti di comicità. Tutti i mezzi della tecnica moderna, dal telefono al binocolo, dall'automobile al microfono, non sono altro che ingigantite occasioni per l'urto che è all'origine del riso, e non v'è dubbio che molte delle sue intuizioni, puramente teoriche si sono in seguito realizzate in pieno accordo con la sua teoria. Vedremo avanti come il cinema in particolare abbia utilizzato nella quasi totalità gli ammaestramenti di quella estetica. Ma vi sono due importanti critiche da muovere al Bergson, una sul piano filosofico e l'altra sul piano psicologico. Sul piano teoretico non si può rilevare che esiste in Bergson questo dualismo d'una coscienza che non è se non passività, e, dall'altra parte, di meccanismi che non sono altro se non meccanismi spontanei ed incoscienti. Ma lo iato appare assai meno grossolano che nei precedenti teorici del comico: se non è dato riscontrare per tutto lo svolgimento del saggio la nozione d'una coscienza effettiva, strutturata, *engagée*, siamo nondimeno assai lontani dal duali-

smo rozzo dei predecessori, comincia ad affiorare l'esigenza di una articolazione, qualitativa e dinamica, d'un giuoco di equilibri instabili fra l'uomo che ride e l'oggetto risibile, non soltanto al livello sensoriale, ma anche negli strati più oscuri e profondi dello psichismo.

Freud ha fatto compiere un progresso decisivo alla psicologia del comico risolvendo quello che era il principale ostacolo della tesi bergsoniana al livello della coscienza individuale. Freud ha rinunziato a continuare la chimera d'una spiegazione fisiologica, o d'una interpretazione trascendente ed ha inserito al cuore dello psichismo concreto un dramma permanente che è alla base di ogni comportamento umano: e così facendo ha individualizzato il conflitto che le altre forme di analisi si sforzavano di rendere perfettamente anonimo. Freud è uno dei primi ad avere ammesso, nelle sue analisi concrete che ogni atto umano ha un senso, e che non può mai essere *spiegato* da condizioni meccaniche esterne o trascendenti in rapporto alla esistenza del soggetto. Quali che siano codeste condizioni, il soggetto rimane in ogni modo capace d'attribuir loro una serie molteplice di interpretazioni, così che gli avvenimenti della sua vita non sono mai determinati e sfuggono alla causalità pura per venire occasionati da una certa maniera d'esistenza ai riguardi del mondo. Non possiamo stasera addentrarci nelle varie sottili analisi che il fondatore della psicanalisi ha dedicato alla battuta di spirito, al doppio senso, e all'umorismo. Vogliamo solo sottolineare il paragone istituito fra il riso e la vita onirica, fra il processo costruttore del sogno e il meccanismo dello spirito, ma sovratutto il riconoscimento delle tendenze erotiche che sono alla base dello spirito licenzioso e di quelle ostili che stanno alla base dello spirito aggressivo. In ogni situazione comica in cui è possibile dare una soddisfazione nascosta, mascherata, attenuata a una delle nostre tendenze profonde nasce lo spirito aggressivo, ostile, satirico che attacca o che difende; lo spirito cinico, critico, blasfematorio; lo spirito scettico; molto più raro che ci fa dubitare non d'una persona o d'una istituzione, ma della nostra stessa facoltà di conoscenza; infine lo spirito sessuale, scatologico di cui è noto l'inesauribile successo popolare. Queste sono le vere origini del riso intenso, del riso « alle lacrime » la cui tecnica resta la medesima che quella del riso meccanico descritto da Bergson, ma che trae la sua vera

potenza dai nostri complessi, repressi dalla coscienza morale o sociale. Su questa materia inesauribile la fantasia umana ha creato interminabili esempi. Da Rabelais a Molière, da Aristofane al Boccaccio, le citazioni potrebbero essere migliaia. Ma per l'uomo della strada, non per l'artista destinato a sublimare nella sua forma più alta queste determinanti colpevoli, tale meccanismo si rivela prezioso. Poichè al riguardo della censura sessuale tre atteggiamenti sono possibili: l'obbedienza ai suoi ordini attraverso una rimozione totale; la sua violazione attraverso una brutale obbedienza; e infine il suo trasferimento sul piano ludico attraverso il meccanismo del comico. Però più che citarvi degli esempi su questo secondo aspetto del problema preferisco fermarvi al primo, quello dell'aggressività. E invece di citarvi dei testi letterari come ha fatto il Freud voglio riferirvi vari brani tratti dall'autobiografia d'un uomo del cinema, di Charlie Chaplin, che sicuramente ignaro dei testi psicanalitici, ne costituisce pertanto una verifica sorprendente.

« Un cappello portato dal vento non è ridicolo di per sè. Ma è ridicolo invece vedere il proprietario del cappello che gli corre dietro, coi capelli al vento e le falde della giacca che gli svolazzano dietro. Ogni situazione comica è basata su questo fatto. I miei primi film comici ebbero un successo immediato proprio perchè rappresentavano nella maggior parte agenti di polizia che cadevano nei tombini delle fogne, incespicavano in secchi pieni di calce, venivano sepolti da una montagna d'immondizie, e insomma erano soggetti a ogni sorta di incidenti. Ecco degli uomini che rappresentano la dignità del potere — e che spesso si sentono investiti e compenetrati di questa idea — messi in ridicolo e beffeggiati: la vista delle loro disgrazie provoca nei pubblici di tutto il mondo dall'America all'Inghilterra, dalla Russia alla Spagna un piacere molto più forte che se quelle stesse disgrazie fossero capitate a semplici cittadini.

« Nel film « L'evaso » faccio cadere da un balcone un gelato su una signora di aspetto oltremodo distinto e ben vestita, seduta a un tavolino. Un primo scoppio di risa è provocato dalla mia balordaggine; un secondo, alquanto più sonoro è suscitato dal gelato che casca sul collo della signora, la quale comincia a strillare e a dare in una scena isterica. In questa scena ho tenuto conto di due distinte proprietà della natura umana. La prima è costituita dalla soddisfazione che il pubblico prova nel

vedere ridicolizzati la ricchezza e il lusso, la seconda nella aspirazione degli spettatori a provare le stesse sensazioni che l'attore prova sulla scena. Nove decimi degli spettatori sono poveri e dentro di sè invidiano la ricchezza del decimo favorito dalla sorte. Se, per esempio io avessi fatto cadere il gelato sul collo di una povera donna, questo fatto non avrebbe suscitato ilarità, ma simpatia verso la vittima. Invece se il gelato cade sul collo di una riccona, il pubblico pensa che ben le sta ».

« Dopo aver assistito a un incontro di pugilato, ne trassi subito lo spunto del film Charlot pugilista nel quale io, piccolo come sono metto fuori combattimento un giovanottone grande e grosso mediante un ferro di cavallo che ho nascosto nel guantone. Il pubblico sa benissimo che si tratta d'una azione sleale da parte mia, ma è sempre con me perchè ciascuno in segreto sogna di potere far del male a qualcuno che sia più forte di noi».

« I miei giudici hanno sempre facce magre e disgustose, perchè la giustizia per i deboli è sempre immaginata come antipatica e nemica ».

Con questo siamo finalmente arrivati al cuore del problema: quale è la reale struttura del comico cinematografico? O per meglio dire: in che limiti si stabilisce il rapporto fra lo spettatore e l'episodio filmico suscitatore di ilarità?

Procediamo per gradi successivi. Fermiamoci brevemente su alcune tipiche condizioni della nostra esistenza normale in cui si effettua il processo di selezione delle immagini.

1) Il primo di questi atteggiamenti è quello realista: quando trascorriamo una strada ci preoccupiamo sovratutto del contenuto materiale della nostra azione, del risultato che avrà esteriormente nelle cose. Quel tale gesto ci farà urtare od evitare un passante, quell'altro ci spingerà lontano da una automobile ecc. ecc.

2) A questo gruppo di atteggiamenti e reazioni secondarie che definiscono la situazione realista se ne oppongono altre corrispondenti allo stato spettacolare.

Un tale atteggiamento esclude l'identificazione. La funzione del reale, lungi dall'affievolirsi vi si arricchisce e si complica; la coscienza dell'oggetto permane.

3) La terza condizione, quella determinata dalla situazione filmica è diversa da ciascuna delle precedenti. Anzitutto

una profonda differenza fisiologica, caratterizzabile per quattro elementi.

1) BUIO (quindi isolamento, quindi coscienza d'esser soli).

2) IMMOBILITA' (quindi blocco forzato di ogni attività muscolare d'una certa entità).

3) STIMOLO IPERLUMINOSO (costituito dalla pellicola proiettata).

4) RITMICITA' DELLE STIMOLAZIONI LUMINOSE (derivante dalla periodica chiusura dell'otturatore necessaria per ottenere il fenomeno del moto apparente delle immagini).

In queste condizioni lo spettatore si trova in quello che ho definito *stato ipnoide* e che ricorda per moltissime analogie le condizioni dei soggetti ipnotizzati. Come tutti sanno infatti, uno dei procedimenti adoperati fin dalla più remota antichità per ottenere questo stato consiste nella immobilità, nella posizione di rilassamento muscolare, e sovratutto nella stimolazione luminosa intermittente.

Io mi sono occupato ormai da molti anni della storia delle teorie e della pratica ipnotica in rapporto del problema che vi ho riferito. Questo capitolo della psicologia e della fisiologia presenta aspetti straordinariamente appassionanti sovratutto se si consideri non tanto nelle sue applicazioni limitate alla clinica ma in rapporto al grande problema della *suggestione*. Conoscete gli aspetti della polemica fra la scuola di Charlot e quelli di Bernheim, fra il 1880 e il 1893, decennio in cui non soltanto esistevano diecine di riviste scientifiche dedicate in tutto il mondo a codesto problema, ma uomini come Janet, come Wundt come Richet, come il nostro Benussi dedicarono a codesto argomento pagine di profonda dottrina e migliaia di esperimenti rigorosi. La polemica fra le due scuole della Salpetriere e quella di Bernheim si basava sulla ipotesi dei primi che lo stato ipnotico fosse unicamente una variante dell'isteria, mentre invece Bernheim sosteneva, appoggiato dalla autorevolissima opinione del Wundt che si trattasse d'uno stato fisiologico allo stesso titolo che il sonno, soltanto prodotto per effetto di una intensa attività percettiva di uno solo degli organi di senso e dalla contemporanea, provocata ipoestesia degli altri ricettori sensoriali.

Che cosa accade nell'organismo in tali condizioni? Migliaia di esperienze furono compiute, come vi ho detto nei laboratori di tutto il mondo e oggi la somma dei dati fisiologici, neurologici, psicologici costituisce un patrimonio imponente. Ma mentre si sperimentò moltissimo nell'ambito della suggestione verbale ed acustica, pochissimi furono gli esperimenti condotti al livello della suggestione visiva. Ora io voglio solamente sottolinearvi il significato che la suggestione visiva riveste nella civiltà contemporanea: dal cinema alla pubblicità, dalla propaganda politica a quella religiosa, il territorio degli influssi provocati nell'uomo contemporaneo per la sollecitazione di immagini acquista una importanza sempre maggiore E invece tali studi rimangono affidati soltanto a poche sventate e superficiali applicazioni elaborate da empiristi da quattro soldi, da propagandisti di partito, da cartellonisti ecc.

Nell'ambito della suggestione esercitata dal cinema credo poter dimostrare che essa allo stato attuale dei nostri esperimenti può assumere tre aspetti, due immediati e uno a scadenza lontana. I due immediati sono l'effetto che chiamerò mimetico, per cui si ha la tendenza a riprodurre atteggiamenti determinati dallo schermo. La tendenza mimetica è particolarmente chiara nei bambini e assai meno verificabile negli adulti.

La seconda tendenza è quella che si potrebbe dire catartica e che ha una grandissima importanza in tutti i problemi che trattano i rapporti fra cinema e criminalità infantile, fra cinema e pericolo sociale ecc. Questa tendenza catartica agisce con particolare efficacia negli adulti. La posizione del comico « aggressivo », l'esposizione della tesi di Chaplin, confermano in maniera estremamente interessante questo punto di vista.

La terza tendenza cui ho accennato è quella delle influenze indirette. E' stato visto che dopo la visione di un film di viaggi, per esempio, le biblioteche di classe, a distanza di settimane si vuotano dei libri aventi rapporto col paese visto al cinema assai più che per ogni altra sollecitazione. E' stato visto che nella recitazione spontanea, nella raccolta di materiale fotografico, nei giuochi spontanei susseguenti alla proiezione di un dato genere di film avvenivano curiosi prolungamenti dell'interesse, e condotte del tutto imprevedibili sul piano ludico.

Nel campo comico sono evidentemente i due primi aspetti che ci interessano. Noi stiamo lavorandovi attivamente da due

anni. Questo problema, impostato sul piano cinematografico offre una condizione ideale, e crediamo, inedita nella storia della sperimentazione psicologica. Noi possiamo col film, data una situazione complessa come è quella di un episodio comico, ripeterla all'infinito davanti ai più diversi spettatori, mantenendo intatte le condizioni sperimentali. Abbiamo dall'altra parte la possibilità d'una verifica obbiettiva costituita dalla registrazione del comportamento dello spettatore. Per mezzo del magnetofono e delle fotografie periodiche ai raggi infarrossi possiamo praticamente bloccare ogni minimo apparire della reazione fonica e mimica senza menomamente intervenire. I primi risultati hanno permesso appunto di rilevare questa differenziazione fra l'atteggiamento mimetico e quello catartico fra adulti e bambini. A livello dei giovani abbiamo potuto notare delle differenze di comportamento secondo l'età cronologica e mentale, fra i tre e sei anni, fra sette e dodici anni, fra dodici e quattordici anni, e fra quattordici e venti.

Tali ricerche sono attualmente in azione a Copenhagen da parte della Siörsted che ne ha dato un primo resoconto sulla rivista di filmologia, a Londra da Mary Field.

Nel corso di questi esperimenti abbiamo potuto compiere una serie di osservazioni che ci sono consentite dall'impiego del mezzo filmico e che si riferiscono alla possibilità di modificare i caratteri fisici della proiezione. E' possibile così studiare sempre con lo stesso metodo le differenze di reazione:

a) variando la grandezza dello schermo;

b) variando la frequenza della proiezione;

c) variando il grado di luminosità dello schermo.

Per ognuno di codesti fattori esiste una reazione differente. Il risultato più importante ottenuto coi film comici riguarda la impossibilità di ottenere un effetto totale riducendo le dimensioni dello schermo ai limiti dell'attuale quadro televisivo. In altri termini quei film di Charlot che vedrete fra poco (sovratutto quelli ricchi di campi lunghi e di figure intere) proiettati su un apparecchio televisivo non riescono a provocare il riso irresistibile suscitato dallo schermo normale.

Janet scriveva nei suoi studi sulla forza e la debolezza psicologiche: « un omicidio che avviene a due passi da noi ci atter-

risce, se accade a venti metri ci spaventa, se si verifica a Sidney o a Calcutta e lo vediamo in fotografia ci lascia perfettamente indifferenti ». L'osservazione che abbiamo fatta sul comico e sulle dimensioni dello schermo, ci sembrano quindi portare al nostro punto di partenza. Il comico è un fatto umano, direi drammaticamente umano, qualcosa che ci lega con la realtà sia effettiva che fantastica della vita quotidiana con dei legami più forti che non quelli di molte altre situazioni psichiche. Se ce ne allontaniamo, se vogliamo osservarlo, se non ci compromettiamo con le sue ambigue e possenti strutture esso ci sfugge. E dobbiamo esser grati al cinema se per suo mezzo riusciamo a confermare la nozione così importante della psicologia moderna che piacere, dolore, amore, odio sono sovrattutto delle forme di comportamento le quali ci impegnano totalmente senza altra mediazione che non quella della loro sola apparenza.

Enrico Fulchignoni

La visione di Eisenstein e l'arte messicana (*)

« *Que Viva Mexico* », il film che Sergei Eisenstein diresse nel 1931-32 senza però avere il permesso di completarlo o farne il montaggio, quest'anno entra nella magiore età. Dodici anni sono passati da quando io tentati di preservare il più possibile l'originale concezione eisensteiniana in *Time in the Sun,* un film raramente presentato in Inghilterra fino a doggi (1).

Fu ragione di crepacuore per Eisenstein il fatto che *Que Viva Mexico!* non avesse mai raggiunto il pubblico nella forma ch'egli intendeva. Ma in un senso la sua profonda introspezione nel Messico è stata rivendicata quando *Time in the Sun* pur essendo solo uno scheletro, è stato presentato come sfondo a commento geografico, storico e sociale per l'ampia Mostra di arte messicana organizzata a Parigi, Stoccolma e Londra.

Tre delle persone responsabili per questa magnifica esposizione della storia creativa Messicana conobbero Eisenstein in Messico: Fernando Gamboa con sua moglie Suzanna e Adolpho Best-Maugard, che fu capo tecnico consulente di Eisenstein.

Best-Maugard, che ha dedicato la sua vita alla preservazione dell'arte folcloristica messicana ed al quale diedi troppo poco

(*) Traducendo questo saggio non posso metterlo in certo rapporto con quanto Domenico Cantatore scrisse in « Cinema Nuovo », (n. 9, Milano, 15-4 - 1953) a proposito del realismo nella nostra pittura.

Mi consta poi che era stato sollecitato da parte messicana al governo italiano un invito ufficiale per l'organizzazione in Italia della Mostra di cui parla la Seton (e della cui importanza per la nostra cultura parlarono alcuni corrispondenti esteri di nostri giornali), invito mai emesso. Che faccia proprio così tanta paura da noi il realismo oppure si riteneva che, come già sotto la dittatura di Porfirio Diaz in Messico con le stampe di Posada, l'esuberante arte Messicana potesse essere una minaccia per la legge e l'ordine? O più semplicemente si avrà pensato che una nota signora londinese, «critico brillante», che ebbe a dichiarare di aver dovuto cercare un po' di gioia e di freschezza in Matisse e qualche altro nelle altre sezioni della Tate Gallery di Londra, dove la Mostra Messicana era stata disposta. (N.d.T.).

(1) In un articolo intitolato *Treasure Trove* (Tesoro scoperto), vi descrissi il materiale inedito di *Que Viva Mexico!*. Vedi *Sight and Sound,* Vol. 8, London, n. 31, Autumn 1939.

posto nella mia biografia di Eisenstein, non aveva mai visto che dei piani isolati di *Que Viva Mexico!* prima di vedere in Londra *Time in the Sun.* Egli disse poco dopo che *Time in the Sun* è arrivato *così vicino a ciò ch'egli comprese della concezione eisensteiniana* come nessun altro avrebbe potuto fare ad eccezione di Eisenstein stesso. Se ciò è vero è solo perchè io andai in Messico e tentai di assorbire l'essenza di quel paese e la sua cultura prima di iniziare il montaggio del film.

Eisenstein concepì *Que Viva Mexico!* come un film in sei parti. Un prologo rappresentante il Messico prima della conquista spagnola, quattro rappresentanti diverse epoche posteriori alla Conquista e svolgentisi fra diversi gruppi ed un Epilogo. Egli definì le storie « novelle », poichè erano una adattazione filmica della forma letteraria « novella ». Le idee introdotte nel Prologo, con elementi dalle quattro novelle, erano intrecciate nel dominante motivo dell'Epilogo, — la cerimonia prettamente messicana del Giorno della Morte, dove sopravvivono costumi pre-Colombiani. Il tema congiungente era quello « dell'eterno circolo » — l'idea del passare d'una vita con la nascita d'una prossima. Questo tema era introdotto nel Prologo, portato avanti in ogni novella e finalmente risolto nell'Epilogo.

Eisenstein definì il suo film come la « storia vivente del Messico, poichè entrambi soggetto e forma derivavano dalla struttura culturale del Messico, dove rivive una buona parte del passato».

In *Time in the Sun,* io tentai di seguire le concezioni originali di Eisenstein, come egli me le spiegò dettagliatamente nel 1934 dopo il suo ritorno a Mosca. Essendosi la lavorazione di *Que Viva Mexico!* arrestata prima delle riprese della quarta novella — Soldadera — in *Time the Sun* questa novella è sostituita da una didascalia e da un montaggio sonoro.

Poco dopo Best-Maugard, fu Fernando Gamboa a venire nella sala da proiezioni del British Film Institute, dove fu proiettato *Time in the Sun* preceduto dall'eccitante e potente film sugli antichi e contemporanei affreschi Messicani, scritto e diretto da Fernando Gamboa. Alla fine Suzanna Gamboa notò: « Il film di Fernando e la concezione di Eisenstein si completano a vicenda; insieme essi raccontano l'intera storia del Messico ».

Ciò che è vero. La presentazione dell'arte messicana fatta da Gamboa e la concezione di Eisenstein, così com'è sbozzata in *Time in the Sun,* sono faccette strettamente connesse di una sola idea: quella che l'aspetto passato e attuale della vita, cultura e arte del Messico rivelano la presenza di una ininterrotta tradizione India; mentre il peone Indio è l'eterno motore dell'espressione creativa, poichè in lui risiede l'eredità culturale del Messico.

Eisenstein prese coscienza di questo nel 1928, quando Diego Rivera, affreschista di soggetti storici, arrivò a Mosca con riproduzioni di suoi affreschi, dipinti dopo il 1920 sulle pareti della Escuela Nacional Preparatoria de Mexico e del Ministero della Educazione Pubblica a Città del Messico. Questi affreschi rappresentano la storia del Messico pre-Colombiano; l'arrivo dei Conquistadores spagnoli nel 1519 e il culmine rivoluzionario del 1910.

Tutti i principali personaggi della storia del Messico sono nei dipinti di Rivera, proprio come prima dell'arrivo degli Spagnoli gli affreschisti Maya e i pintori di libri Mixtechi e Aztechi crearono una documentazione altamente realistica della loro storia vivente e dei costumi. Per più di mille anni l'arte messicana era stata chiaramente funzionale ed aveva avuto un posto riconosciuto nella comunità; ad essa era il ritrarre la scienza dell'astronomia e le pratiche religiose.

Il primo rendiconto che abbiamo sulla pittura messicana è un rendiconto circa il suo uso funzionale. Bernal Diaz del Castillo, che sbarcò con Cortès nel 1519, racconta come il capo Teuhtlilli, « conducesse con lui alcuni abili pittori, come esistono in Messico, e ordinasse loro di fare dipinti veri della natura della faccia e del corpo di Cortès, di tutti i suoi capitani e dei soldati, delle navi, vele e cavalli, e di Doña Marina e Aguilar, perfino dei due levrieri, e del cannone e delle palle da cannone e di tutte le armi che noi avevamo portato, dipinti da presentare al suo capo », Montezuma.

Nei tempi moderni, la stessa civica funzione dell'arte veniva nuovamente intesa da Rivera, dei cui primi affreschi vedremo nella Mostra delle riproduzioni, disposte con altre di Orozco e di Siqueiros.

E' buono dire che il seme di *Que Viva Mexico!* era stato piantato in Eisenstein nel 1928, come risultato del suo incontro con Rivera. Ma la germinazione di questo seme doveva avvenire due anni più tardi negli Stati Uniti, quando Eisenstein ebbe occasione di leggere *Idoles Behind Altars* (Idoli dietro agli Altari) di Anita Brenner. Questo libro si sofferma con sentimento intenso sulla influenza degli dei pre-Colombiani che i muratori Indi avevano seppellito nelle fondamenta delle Chiese Cristiane costruite colle pietre tolte dai templi in rovina.

Ancor più importante per Eisenstein fu la relazione di Anita Brenner su Josè Guadalupe Posada, il vasaio Indio che divenne il solo grande e orginale artista messicano dell'Ottocento e del primo Novecento. Le stampe popolari di Posada, largamente distribuite dai cantastorie come illustrazioni per i volantini per le loro canzoni, non servirono solo come « grafico giornale » per il gran pubblico illetterato, ma anche gli artisti contemporanei degli

anni post-rivoluzionari. Le stampe stimolarono un rinascimento del vero stile messicano di pittura, con radici nella straricca tradizione delle arti pre-Colombiane che avevano sopravvissuto nei lavori di artigiani plebei — i vasai, i fabbricanti di maschere e di giocattoli e, più singolare, i confettieri della Valle del Messico che, sotto l'ispirazione di Posada, scolpirono satirici teschi di zucchero — calaveras — per la celebrazione del Giorno della Morte nel Giorno dei Morti.

Come Eisenstein scrisse poco prima della sua morte, « i bomboni sono in forma di teschi di zucchero, con cofani di cioccolato recanti il nome del diletto morto. I pupazzi di questo giorno sono degli scheletri. Bambole e scheletri accuratamente battezzati. Teschi come fermacravatte ».

E di Posada: « Le serie di politiche "calaveras" (come i simboli della morte sono chiamati in Messico) di Josè Guadalupe Posada: Calavera Maderista, Calavera Juertista, Calavera Zapatista, sono positivamente immortali. Certe portano dei baffi e cappelli; altre hanno un corpo di ragno; altre finalmente sono abbigliate con cappello, tuba ecc. La maggior parte rappresentano, in una forma satirica, le principali figure della Guerra Civile ».

L'intero Epilogo eisensteiniano per *Que Viva Mexico!* era intrecciato come un « Memento Mori » al genio di Posada e, come paradosso, era una interpretazione dello spirito messicano trionfante sulla morte.

Arrivando in Messico, Eisenstein dapprima gravitò al Museo Nacional de Antropologia di Città del Messico, dove vide — e Tissè in seguito fotografò — alcune di quelle figure che così impressionarono i critici europei nella recente Mostra. Una di queste era il gigantesco monolite Azteco della dea della Morte, Coatlicue, costruito sulla grande struttura sculturale di un corpo umano senza testa, alle cui spalle e collo è avvinghiato il dio serpente piumato, Quetzalcoatl, ed alla cui cintura sono appesi due feroci crani che sono portati in giustapposizione con la vita dalla presenza di una collana di mani viventi. Un'altra interpretazione di Coatlicue era quella di una donna anziana le cui mani sono sollevate come in benedizione, ma la cui testa è un teschio intarsiato con dischi di turchese. Una terza figura era di una donna inginocchiata la cui testa, un teschio, porta un diadema di teschi più piccoli. Una quarta era lo spirito di una principessa che morì durante un parto. Questi lavori, prodotti fra il 1200 ed il 1500 D.C., erano del tempo degli affreschi europei dell'Inferno e del Giudizio Universale, e della storica realtà dell'Inquisizione.

Appare che per gli Europei, l'aspetto dell'arte Messicana pre-Colombiana più difficile a comprendere sia la rappresentazione

dei teschi e delle figure espiatorie, i cui cuori erano estratti ed offerti al sole. Lo scopo del sacrificio era di trasferire al sole l'energia del cuore dell'individuo affinchè l'astro non si spegnesse e di conseguenza non si estinguesse la vita di tutte le cose viventi.

Benchè l'idea sia stata da molto tempo scientificamente screditata, non può essere considerata immorale o crudele soprattutto dal punto di vista Indio, poichè lo scopo era di preservare la forza vitale stessa per il beneficio dell'uomo.

Forse sarà più facile capire se noi immaginiamo la reazione di un Azteco arrivando in Ispagna e vedendo un rogo di un eretico condannato dall'Inquisizione perchè i suoi pensieri erano in conflitto con i predominanti credi. L'Azteco deve ben aver esclamato: « Ma il sole non può essere offeso dai *pensieri dell'uomo;* il sole splenderà ancora e le messi *cresceranno* sempre! ».

La sua reazione sarebbe stata basata sulla propria logica: quell'uomo avrebbe dovuto essere sacrificato agli dei solo per il pratico scopo di preservare l'umanità nutrendo di energie il sole. Sotto questa luce le vittime scelte servivano un meritevole scopo. In realtà il sacrificio umano divenne eccessivo fra gli Aztechi solo quando essi sentirono minacciata la loro esistenza. Da cui il disperato tentativo di placare gli dei — naturale reazione di ogni popolo in faccia al pericolo.

In ognuna delle figure Azteche che sono feroci, torve e misteriose al primo contatto, appare, con serrata attenzione, l'equilibrio delle due opposte idee — quello della morte e della vita che forma l'essenza « dell'eterno circolo » che diventò il tema centrale di Eisenstein.

Come egli lo descrisse nel suo « Outline », esso era « la grande sapienza del Messico, l'unità di morte e di vita. Il passare di una vita e la nascita di una successiva. L'eterno circolo. E l'ancora più grande sapienza del Messico: il *rallegrarsi* di questo eterno circolo ». La radicata filosofia messicana ha sopravvissuto non solo nella singolare celebrazione del Giorno della Morte, ma in ogni affresco e dipinto di Diego de Rivera, e in quelli di Josè Clemente Orozco che, nel mondo contemporaneo più vicinamente fa eco allo spirito di Michelangelo. Per Orozco (come per gli scultori da tanto tempo scomparsi che concepirono l'interpretazione di Coatlicue), il mondo è governato da due eguali realtà manifestantesi in opposte forze — l'eternamente distruttiva e l'eternamente costruttiva, che la vita e la storia dell'uomo continuamente rappresentano.

Morte e vita divennero il tema del film di Eisenstein, di cui ogni parte riveste le caratteristiche di diverse epoche e fra diverse genti del Messico.

Eisenstein andò all'Escuela Nacional Preparatoria di Città del Messico, per vedere gli affreschi. Là egli non vide solo gli affreschi istorico-politici di Rivera e quelli più universalmente filosofici di Orozco, ma anche uno dei primissimi lavori di Davide Alvaro Siqueiros che era stato mutilato da filistei.

Questo affresco, intitolato *La tumulazione di un lavoratore* era infatti in memoria di un patriota Maya assassinato, Carillo Puerta, che aveva minacciato il sistema spagnolo dell'hacienda col proporre un ritorno al costume pre-Colombiano della villica proprietà comunale. Susseguentemente l'affresco di Siqueiros fu tradotto nella dinamica del film di Eisenstein nel corteo funebre che appare nel Prologo di *Time in the Sun*. Come Eisenstein mi disse, egli era cosciente di questo, come cosciente del fatto che la sua creazione delle calaveras del generale, del Vescovo, del Presidente e altri personaggi dell'Epilogo, era ispirata dalle stampe di Posada.

Nella Mostra Messicana come in *Que Viva Mexico!*, noi possiamo tracciare i passi del popolare culto della morte dall'inizio o retrocedendo come preferite. Nella sezione popolare erano i teschi di zucchero che Eisenstein usò come parte del materiale per il suo giorno della Morte. Andiamo un passo indietro alle calaveras di Posada, alcune delle quali furono fotografate da Eisenstein, la Calavera di una Coquette inclusa. Su questa stampa, Eisenstein cantò una pittorica canzonetta alla morte ricreando Sara della sua novella del peonaggio, e la Señora Calderon della sua novella « fiesta », ad imitazione dell'immagine immortale di Posada. Ed indi tuffiamoci molto più lontano, nei tempi pre-Colombiani, al piccolo soldato in terracotta di Vera Cruz, che porta, così divertito, la sua maschera della morte. Per più di mille anni gli Indi combatterono la sempre presente realtà della morte nella loro vita e costumi, e la loro arma contro la paura era una sempre ricorrente imitazione della morte mentre ancora vivevano. Lo spirito di « vacilada » — un mezzo rifiuto, un mezzo credo — emergeva. Dava a loro la forza di vivere briosamente e morire con stoicismo, sia come vittime scelte per sacrifici umani o in carestia durante il periodo Coloniale, o come rivoluzionari.

Commento sull'attitudine messicana è il fatto che Siqueiros, che è un grande sperimentatore come Picasso col quale divide origini spagnole, sia stato uno dei più fieri organizzatori sindacali tra il 1920 e il 1930 e uno che smise di dipingere per cinque anni per combattere in Ispagna. Ma ciò non è eccezionale nella tradizione artistica del Messico. Posada andò in prigione sotto la dittatura di Porfirio Diaz perchè le sue stampe erano considerate una minaccia alla legge ed all'ordine.

Si esaminino gli affreschi di Rivera, Orozco e Siqueiros: gli eroi sono i ribelli che insorsero per liberare gli Indi dallo stato di peoni. Il primo a suonare la campana per l'Indipendenza dalla Spagna fu, nel 1810, un sacerdote, Padre Hidalgo, che sollevò la Croce in difesa dei diritti degli Indi che i primi preti e vescovi avevano aiutato a porre in ischiavitù bruciando i libri di erudizione Maya e Aztechi. Orozco dipinse Hidalgo ed Eisenstein fotografò la sua statua. Poi arrivò l'Indio Zapoteco Benito Juarez, primo Presidente del Messico. Rivera lo dipinse molte volte. E in questo secolo, il più caro eroe fu il capo contadino Emiliano Zapata, il puro, che Orozco ha immortalato.

Se Eisenstein avesse avuto la possibilità di cinematografare la novella sulla rivoluzione, — Soldadera — avrebbe creato in termini filmici un'altra figura cara ad Orozco, la «soldadera», la vivandiera Pancha che aiutò a nutrire gli uomini dell'esercito Zapatista e partorì un bambino nel mezzo della battaglia.

Eisenstein mise in *Que Viva Mexico!* solo una figura eroica — il peone senza nome che, fronteggiando la morte, scaccia le guardie che vorrebbero trascinarlo nella sua fossa ed alteramente scende nel buco dove viene calpestato fino a morire. L'Indio che rappresentò questo spirito imperituro era un manovale dell'Hacienda di Tetlapayac. Egli aveva lavorato per tutta la sua vita nei campi di agave, aspirando il succo della pianta in una zucca e portandolo nelle tettoie dove veniva fatto il pulque. Ma in lui dimorava nobiltà di spirito, un indomito orgoglio quale quello che forse millecinquecento anni prima era stato nello spirito dell'Indio Maya a cui così rassomigliava e che un artista comparabile per introspezione ad Eisenstein aveva scolpito in una città nello stato di Campeche.

In queste due manifestazioni, l'antico nudo Maya ed il manovale di Tetlapayac, si può vedere la storia dello spirito Indio.

Ma qui è un altro e diverso lato dell'immaginazione creativa degli Indi messicani. Le primissime figurine Messicane, molte delle quali sono di nudi femminili che probabilmente rappresentavano simboli di fertilità, hanno una grazia e libertà di espressione che denota un abbondante diletto nella vita. Il tema del rallegrarsi della vita quotidiana era sviluppato in una sempre più grande varietà di figure fin dal 100 A.C. nelle Culture del Messico Occidentale, e la donna trasportante un vaso è un esempio dei più espressivi.

Non so se Eisenstein avesse mai visto le arcaiche figurine o quella della donna col vaso, ma egli ne assorbì le stesse qualità nel suo Prologo, dove un giovane uomo ed una giovane donna si

uniscono, ultima fase della sua concezione del Messico pre- Colombiano.

Questo spirito, espresso in molte figure umane o di animali, è stato rimesso in vigore nelle pitture contemporanee di Rufino Tamayo, che si è anche ispirato alla tradizione folcloristica dei « Judas », figure di cartapesta con petardi che originalmente provenivano dalla Spagna.

I sopravviventi artigianati delle terraglie, dei lavori laccati e della tessitura, divennero le proprietà abbellenti la seconda novella eisensteiniana — quella del fidanzamento e degli sponsale in Tehuantepec. In questa novella, molte scene sono quasi identiche a quelle riprese dai pittori contemporanei Olga Costa in *Frutti Messicani* e Miguel Covarrubias in *Quattro donne Tehuana sedute*. Diego Rivera, la cui moglie Frida Kahlo, pittrice surrealista, era nata tra i Tehuanas, dipinse molte scene di vita quotidiana in Tehuantepec. La modella per il suo quadro *Donna che macina mais* potrebbe essere stata la stessa donna che macina il mais nella festa degli sponsali Tehuana di Eisenstein, tanto vicina è una interpretazione all'altra.

Ancora, nella sua terza novella, dei peoni, Eisenstein introdusse la più familiare delle figure folcloristiche Messicane, il toro dai petardi, il cui scheletro ligneo sarà sempre possibile trovare in quasi ogni cimitero all'indomani di un giorno di festa. Il Corpus Domini e le danze Guadalupe introducono maschere come quelle esposte nella sezione Popolare. Uno studio di queste maschere rivela non soltanto la loro drammatica presentazione dei conquistadores spagnoli, ma il loro geneologico nesso con le maschere pre-Colombiane di animali che in affreschi, su urne funerarie e sculture paretali mostrano invariabilmente la testa umana stretta fra le ganasce di un animale, un giaguaro o il serpente piumato Quetzalcoatl, o Kukulcan come lo chiamavano i Mayas.

Eisenstein, come i pittori messicani contemporanei, era a conoscenza della sopravvivenza dei tipi Indi. Così, nel Prologo di *Que Viva Mexico!*, egli unì la faccia di un Maya vivente con quella di Chac-Mool, lo spirito della pioggia, un'opera che sembra in qualche modo aver avuto influenza su Henry Moore. Eisenstein mise pure in rapporto la faccia di un uomo Maya dei nostri giorni, con l'aspetto umano di Kukulcan.

Come io ebbi a notare quando fui a Chichen-Itza, la città ora in rovine donde viene Chac-Mool e dove Kukulcan è scolpito sulla parete di un tempio, per scoprire la somiglianza tra le facce scolpite e gli abitanti dei paesi circostanti, non bisogna certo fare delle ricerche.

Un minimo studio comparato degli abitanti Indi contempora-

nei dei vari distretti e delle sculture pre-Colombiane degli stessi distretti, rivela che gli artisti pre-Colombiani erano essenzialmente realisti e ritraevano tipi umani piuttosto che idealizzati. Tra i più perfetti esempi a quanto detto troviamo un piccolo vaso Zapotec di almeno duemila anni fa e Isabella Villasenor, la sposa del giovane peone nella novella eisensteiniana del peonaggio. La somiglianza tra Isabella Villasenor e la faccia del vaso non è meramente fisica ma qualitativa.

Sarebbe possibile tracciare molti altri confronti fra l'interpretazione cinematografica di Eisenstein e l'arte del Messico. Parimenti, uno potrebbe fare dei confronti quasi senza fine tra lo spirito e la forma dell'arte pre-Colombiana e l'odierno rinascimento messicano. Si potrebbe veramente stabilire i connessi con radici pre-Colombiane di quasi ogni dipinto moderno.

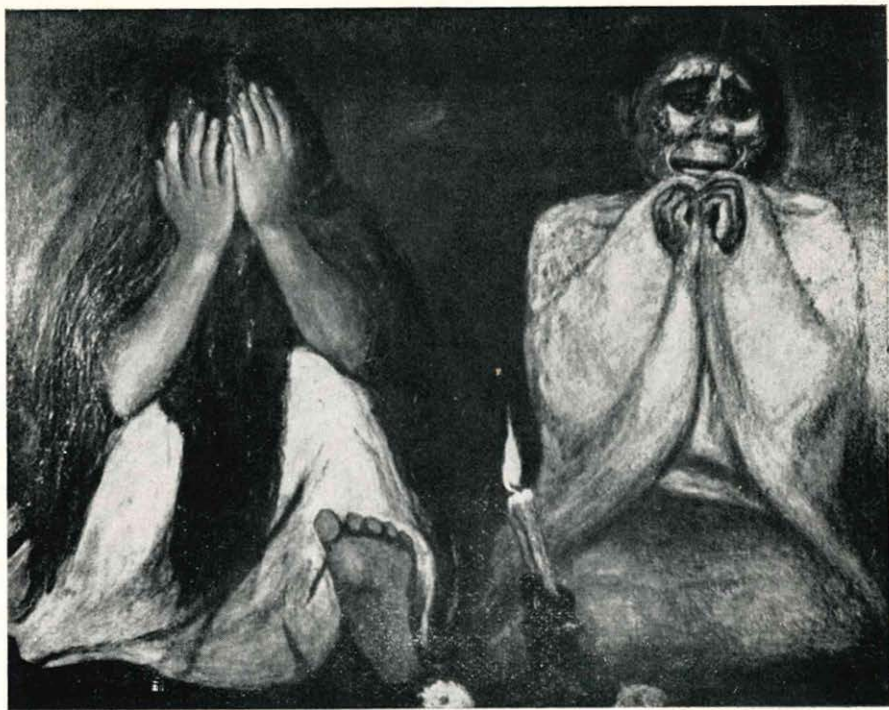
Ma oltre ai molti dettagli del film di Eisenstein e della Mostra Messicana una cosa appare. L'odierno mondo Messicano, col suo distintivo modello compositivo, si è impresso sull'opera di Eisenstein e su quella di ogni artista del Messico. Ha forgiato la loro forma per addirla alla struttura messicana.

Un'altra cosa di grande importanza emerge. E' come la cultura e l'attitudine mentale delle genti Indie soggiogate ha gradualmente trasformato la coscienza dei discendenti dei loro conquistadores, al punto che i più creativi di questi ultimi sono diventati messicani e non messicani di cultura spagnola. Orozco e Siqueiros sono etnicamente spagnoli ma sono diventati Indi nelle loro vedute.

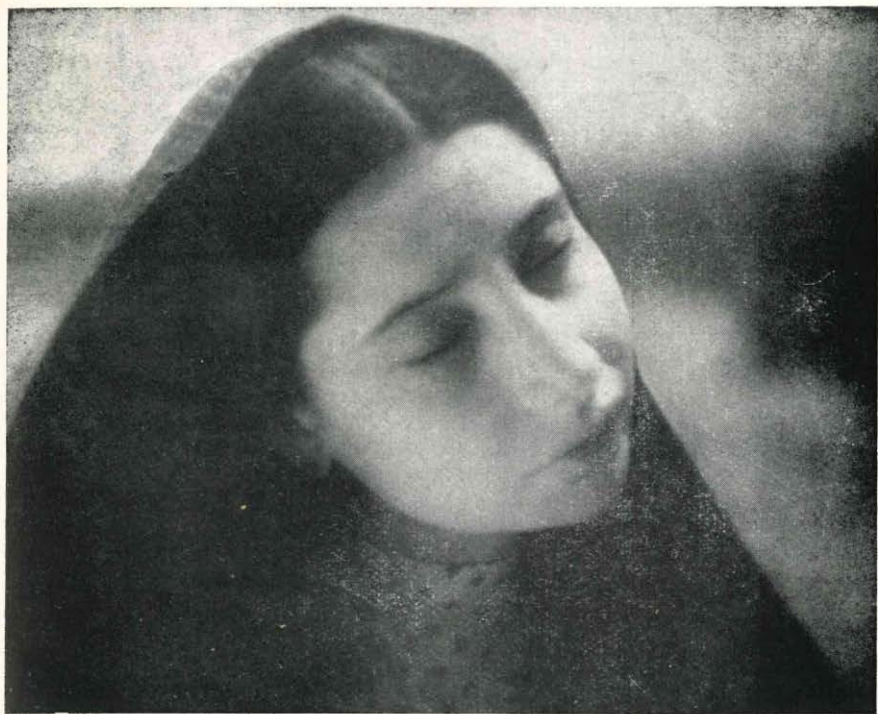
Se uno avesse letto le documentazioni della conquista Spagnola nel Cinquecento, non avrebbe potuto prevedere che verso la metà del XX secolo Eisenstein avrebbe potuto creare *Que Viva Mexico!*, nè che la Mostra d'Arte Messicana potesse rivelare ciò che rivelò: che il Messico, una società di diverse razze, presenta dopo quattrocento anni l'immergersi della coscienza dei conquistatori con i conquistati; dove la cultura soggiogata ha ravvivato gli invasori. Il processo fu preceduto da conflitti immensi e spargimenti di sangue, ma fu risolto.

Marie Seton

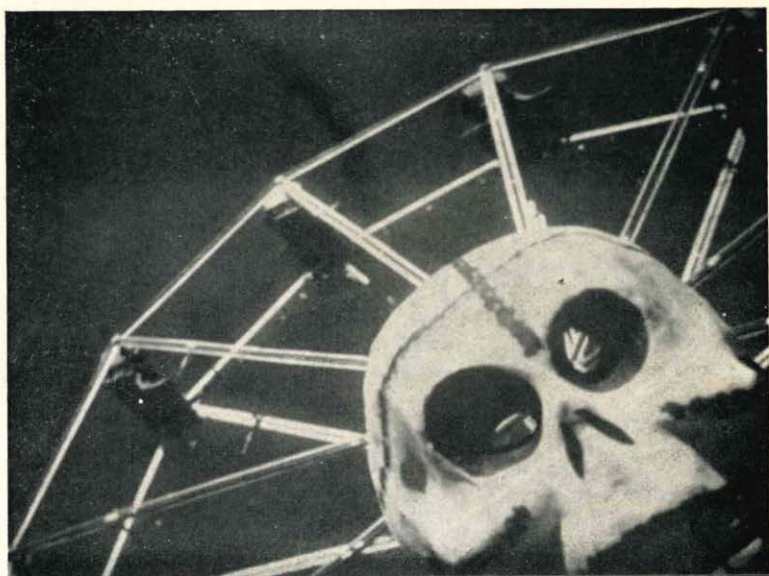
(Traduzione di *Pier L. Lanza*)

Da « Que Viva Mexico! ». Un peone ed il profilo di Chac Mool

In alto: « *Tata Jesucristo* » *Olio di Francisco Goitia* - In basso: « *Que Viva Mexico!* ». *Il giorno dei morti*

Due fotogrammi di « Que Viva Mexico! »

In alto: « *Que Viva Mexico!* » - In basso: *Maschera precolombiana*

In alto: « *Que Viva Mexico!* » (*Maria*) - A fianco: *Urna funeraria* (*Cultura zapoteca*)

Due fotogrammi di « Que Viva Mexico! »

A fianco: *Duco su masonite* di *David Altaro Siqueiros* - In basso: « *Que Viva Mexico!* »

In alto: « *La Coquette* » *zinco di Josè Guadalupe Posada*
In basso: « *Que Viva Mexico!* »

Quesiti su cinema e critica d'arte (*)

Ad una inchiesta promossa un anno fa dalla rivista italiana *Cinema* risposi che non credevo il cinema potesse prestare una effettiva novità di contributo « critico » nel campo delle arti figurative e della storia dell'arte, e intendevo che il cinema non poteva rivoluzionare la dottrina critica. L'indagine critica, sostengo, va compiuta con mezzi propri, nella meditazione, nella revisione ripetuta dell'opera d'arte, e la fotografia ottimamente serve a questo scopo quale aiuto mnemonico. Non ritengo che la riproduzione cinematografica di un dipinto o di una scultura possa prestare grande vantaggio rispetto alla riproduzione fotografica per ciò che si riferisce ad un esame critico. Di fatto, in molti casi, il film sull'arte si riduce a un seguito di fotografie, articolate secondo un ordine e un ritmo particolari. La riproduzione cinematografica non oltrepassa insomma una funzione documentaria diversa da quella che ha il corredo di tavole con cui si integra un testo critico o storico. Io avrò sempre la possibilità, infatti, di disporre davanti a me le fotografie secondo un ordine di gusto, di preferenze, di stile, di sviluppo, e così via, in relazione agli scopi critici o storici che mi propongo o mi guidano nella indagine. In conclusione affermavo che il cinema non poteva essere un nuovo metodo di critica. Tutto ciò però non significa che non si possa esrecitare la critica d'arte anche per mezzo del cinema. Le mie affermazioni si prestarono malauguratamente ad equivoci, e mi è oltremodo gradito cogliere l'occasione di questo congresso per rettificare i malintesi e chiarire il mio pensiero, in base anche a nuove riflessioni sull'argomento.

La critica è indagine e riflessione sulla fenomenologia delle forme in cui l'arte si esprime e realizza: è quindi operazione della mente. Il pensiero critico viene reso intelleggibile per mezzo di un discorso letterario ovvero di parole. Non vorrei perciò che

(*) Relazione tenuta al IV Congresso dell'Associazione Internazionale dei Critici d'Arte - Dublino 20-27 luglio 1953.

si prestasse troppo credito a qualche gesto, che della critica in fondo ha più l'apparenza che la sostanza. Ci fu qualcuno che citò come atto critico molto importante il fatto che una signora chiese per lettera il prezzo dell'« Olympia » di Manet nel 1865, quando quel capolavoro era ancora oggetto di insistenti insulti. Un intuito folgorante e illuminante non è ancora critica d'arte, perché non motivato e chiarito.

La produzione intellettuale che si serve della parola viene detta comunemente letteratura: ed abbiamo una letteratura artistica (lirica, romanzo) ed una letteratura speculativa (storia, critica, filosofia): nell'una domina la fantasia, nell'altra il pensiero. I linguaggi che ne provengono sono diversi, e nel secondo caso si avrà un linguaggio conoscitivo, funzionale, pratico, sussidiario, mentre nel primo caso esso sarà creativo, intuitivo, sempre originale e rinnovabile. Il cinema, ora, è sicuramente un mezzo d'espressione; anzi, secondo quanto afferma il Ragghianti, un mezzo d'espressione figurativa, e come tale ha facoltà di creare una realtà figurativa. Vorrei dire che il cinema, sul piano della realizzazione artistica, è pari al colore: medium artistico della pittura, oppure alle note: medium artistico della musica. Verrebbe fatto perciò di domandarsi se con il colore o con le note ci si può applicare per la formazione di un discorso non artistico, critico cioè o speculativo, sulla pittura e sulla musica. Fino ad oggi ogni attività speculativa è stata diretta e resa concreta, ovvero comunicata, attraverso la parola. Per questo sorgono molti dubbi quando si pensa ad un discorso critico esperito col mezzo di un linguaggio tipicamente artistico, in questo caso, anzi, figurativo. Tant'è vero che il parlato appare, in ultima analisi, un commento indispensabile nei film sull'arte.

Il Ragghianti, che ha meglio e più acutamente d'altri approfondito il problema di cui trattasi, afferma però che « un film d'arte è sempre, idealmente parlando, muto: concreto nel linguaggio proprio, il cinematografico, senz'altra aggiunta ». E spiega anzi che « la parola e le sonorità sono nel film d'arte come le parole e i versi del melodramma: fuse nel movimento ritmico delle immagini, come nel dramma musicale fuse nello sviluppo della forma musicale ». Ma se l'opera, idealmente parlando, è concreta solo nel linguaggio proprio: cinematografico, musicale; se questo linguaggio è autosufficiente, allora le parole oppure i versi non dovrebbero contare, sarebbero inutili, e l'opera varrebbe anche se quelli venissero eliminati. Se, dall'altro canto, queste aggiunte sono fuse nello sviluppo della forma musicale o cinematografica, allora vengono a far parte integrante dell'opera,

che senza di esse non può vivere nella sua precisa e voluta interezza. E allora il film non potrà più essere soltanto muto, come il melodramma non potrà più essere soltanto musicale.

Mi sia permesso ancora un interrogativo. Parlando in senso ideale si ottengono conclusioni logiche, convincenti, e di cui si deve tener conto; ma bisogna anche attenersi alla realtà dei fatti. Poiché, sempre il Ragghianti, sostiene che l'invenzione del cinema non creò l'immagine, la visione cinematografica, e istituisce paradossalmente il paragone con l'invenzione della stampa e del grammofono. Egli giudica che la visione cinematografica non è altro che una variante della visione teatrale intesa quale spettacolo visuale. Tanto è vero che conclude: « la storia del cinema è la storia del teatro come spettacolo ». Ma sono proprio tanto analoghe le due visioni da potersi confondere e unificare? Non sono forse due visioni distinte da diverse esigenze e da diverse particolarità fino a creare uno specifico teatrale ed uno specifico filmico? La poesia è unica e si può raggiungere con gli strumenti meno consueti e tradizionali: è noto. Tuttavia ogni strumento richiama particolari modalità espressive, e sono queste che la critica deve individuare e chiarire. Io sono così convinto di di questa verità che non riesco a capire come molti critici di fronte ad un film realizzato dal soggetto di un romanzo, finiscano col trascurare la nuova realtà cinematografica creata dal regista, e omettano di giudicarla come opera autonoma, per soffermarsi a lungo ricercando tutti i motivi e tutti gli elementi che non coincidono con il romanzo, da cui il film è stato ricavato, per trarne conclusioni a favore oppure a sfavore del regista. Tutto ciò è assurdo, perché sappiamo: primo, che non si può tradurre un'opera d'arte in altra forma e in altro linguaggio da quelli in cui è stata creata senza compiere una vera e propria alterazione di quella forma e di quel linguaggio: secondo, che il soggetto di ogni opera d'arte non costituisce che un elemento d'appoggio o di stimolo e che soltanto la creatività del linguaggio personalizzato costituisce l'unica assoluta realtà artistica. Perciò di fronte ad un paesaggio dipinto nessuno di noi pensa di analizzare se quell'albero è troppo poco fiorito, se quella casa ha quattro finestre invece che sei, e così via.

Mi sono brevemente allontanato dal tema, e me ne scuso. Ricorro ancora, riprendendo il discorso, al Ragghianti. Egli risponde così al mio dubbio prima avanzato se sia proprio possibile eseguire indagini critiche con un linguaggio tipicamente artistico, in questo caso il linguaggio cinematografico. « Il carattere di ' visualità o figuratività dinamica ' del film coincide, come

strumento di comunicazione linguistica, e anche talvolta come vero e proprio strumento di analisi, con la più moderna coscienza della critica d'arte ». Questo è certamente vero, perché la scelta dell'immagine, dei particolari, dei raffronti, corrisponde già ad un'organizzazione critica. Tuttavia anche in questo caso bisogna andar cauti, poiché non vorremmo che si prestasse troppa fede ad alcuni semplici gesti. Ci vuole proprio una motivazione e un chiarimento del processo creativo nella critica d'arte: e per via cinematografica questo è certamente possibile. Anche in questo caso perciò non so se si debba proprio seguire con troppa fedeltà i suggerimenti del Ragghianti. Egli afferma che « la ripresa dovrà essere obbediente all'espressione formale così come essa si è esclusivamente configurata », e poi, spiegando per esempi, viene in sostanza a dire che il movimento della macchina dovrebbe essere, mettiamo, botticelliano di fronte alla « Primavera », barocco di fronte al Bernini, e così via. Ma, per assurdo, ciò non equivale a consigliare di scrivere in stile quattrocentesco per fare una monografia sul Botticelli oppure in stile secentesco per farne una sul Bernini?

E' tempo però di interrompere l'elenco dei quesiti che via via mi si prospettano ed ai quali dare risposta necessiterebbe più lunga ponderazione. Appare indispensabile, giacché sono stato chiamato a questa tribuna, ch'io formuli qualche proposta, concreta, secondo una mia opinione, su come può configurarsi un film sull'arte. Desidero perciò mettermi nelle vesti di regista, e comporre qui, davanti a voi, in forma succinta, un film su un pittore. In questo senso sono d'accordo col Ragghianti, e tenderei proprio a rappresentare la storia del suo sviluppo artistico, delle sue esperienze, dei suoi modi: in sostanza la cronaca biografica del suo processo artistico. Più precisamente: visioni dell'ambiente in cui è nato ed ha trascorso la sua infanzia e la sua fanciullezza: paesaggio, architettura, opere che per documenti sicuri o per supposizioni molto probabili può aver visto, così da dare una sintesi dell'atmosfera culturale che ha respirato; primi lavori, fin che possibile raffrontati alle opere che più l'hanno influenzato, diretto, consigliato; seguirei cronologicamente, con lo stesso metodo, via via, le opere e gli ambienti che ha accostato, le opere che ha realizzato; mediante raffronti e soste su dettagli cercherei di far risaltare quella costante modalità di linguaggio figurativo che ha segnato la sua personalità. Il tutto con molto rispetto per l'opera d'arte in sè, senza compiacimenti estetizzanti e senza eccessi di letteratura cinematografica: proprio puntando l'obbiettivo sull'essenziale e sul tipico. Non mi

preoccuperei tanto cioè di fare un film, quanto di servirmi del film per illustrare un fatto d'arte: ugualmente di quando scrivendo un saggio non mi preoccupo di fare della letteratura o dell'evocazione letteraria, ma di chiarire per via di parole e di immagini letterarie l'oggetto che ho preso in esame. Poichè, come disse il Longhi, nel film sull'arte è proprio e solo l'arte « la cosa principale da intendere». In questo caso, provvisti di una solida cultura, dotati cioè di tutta quella dottrina che forma una mente critica, ci si potrà servire dello strumento cinematografico, e dei suoi mezzi particolari, per divulgare e chiarire i fenomeni artistici: bisognerà tradurre, per così dire, un testo critico in immagine filmica, con l'aggiunta di un commento parlato modesto, adeguato, precisissimo.

Il film sull'arte non potrà essere che un saggio filmato, così come altrove non è che un giudizio formulato nei meglio adeguati e più precisi termini letterari. Il film sull'arte sarà l'intermediario per cui un discorso critico può presentarsi allo spettatore per immagini dirette: la sua forza sarà nella rappresentazione del'oggetto quale è, fissato, fermato, immobilizzato nella sua realtà. Attraverso l'occhio il cinema non solo divulgherà, ma farà penetrare la verità dell'arte. Per raggiungere, però, questo risultato non bastano l'abilità e la sensibilità di un regista cinematografico, ma è necessaria la mente di un critico d'arte, il quale non assume l'opera in sè quale pretesto di evocazioni più o meno liriche, ma la rispetta nella sua entità di forma assoluta e nella sua dinamica storicità.

Umbro Apollonio

Note

Le vacanze del Signor Hulot

Questo Hulot, non si sa davvero da dove venga fuori. Ha un suo modo secco e rigido d'inchinarsi, spezzato in due a angolo quasi retto, che però non è un fare da marionetta: avviene di pensare a certi atteggiamenti mondani dei cadetti dell'esercito zarista. Ma è l'unica concessione che Hulot faccia alla realtà: per il resto, libero, libero come l'uomo di fumo di Palazzeschi, e deciso a godersi liberamente le sue vacanze, e quindi usufruire con coscienza del mare, del tennis, della serata danzante. Come i bambini; e senza che mai gli succedano guai seri. Quando, a villeggiatura finita, riparte, la gente ha voglia di guardarlo di traverso, ma lui è contentissimo, pieno di rispettosa stima verso il prossimo. Non rimpiange la bella ragazza bionda, non coltiva nostalgie: riparte com'è arrivato, libero e fluido, insolentemente indifferente. Chissà dove va: certo non nel paradiso dei pensatori, dove regna il vecchio Charlot che gli assomigliava, ma che poi, preso dalle sue malinconie metafisiche e dalle sue meditazioni sociali, andrà a finire nelle tragedie. No, Hulot non pensa: balla. Balla e (come in un certo senso il postino di Giorno di Festa*) se ne va gioiosamente in una specie di eden dei ballerini. Un uomo simile è una minaccia permanente per la società, la nostra pensosa società.*

Che questa faccenda fosse gravissima, lo si è visto dall'accoglienza fatta al fim di Jacques Tati da una infima parte del pubblico, e in ispecie da tutti coloro che, in un modo o in un altro, appartengono all'industria e al commercio cinematografico. Dai nostri piccoli hollywoodiani, dai nostri Goldwyn in miniatura, dai nostri Van Dyke, dai nostri Robinson fortemente sindacati. Tutta gente che Le vacanze del Signor Hulot *hanno mandato addirittura fuori dei gangheri, benchè avessero, abbiano altrettanto successo, e forse più, di* Giorno di festa. *Gente con cui ho avuto l'occasione di discutere alla Commissione incaricata di scegliere i film francesi da mandare al Festival di Cannes.*

Rispettabilissime persone, e coscienziose, e affatto sceme: che, per intenderci, fecero subito tanto di cappello a Vite vendute *di*

Clouzot, questo prodotto esemplare dell'hollywoodismo europeo, ma respinsero senza esitare la mediocrità degli Horizons sans fin *di Dréville e il vacuo sciovinismo del* Clemenceu *di Prouteau. Era interessante studiare la loro opposizione rabbiosa alle* Vacanze del Signor Hulot.

Questi rappresentanti della produzione, del noleggio, delle industrie tecniche, dei registi, degli attori, — e cioè della professione cinematografica propriamente detta, — condannavano, col film di Tati, un certo spirito artigianale e non industriale. Spirito di ricerca, d'invenzione e d'indipendenza, da cui è venuta fuori l'arte cinematografica, ma che oramai sopravvive solo nel campo dei cortometraggi o dei rarissimi film sperimentali: spirito perfettamente rivoluzionario, per definizione, anche se conduce a un successo, anzi specie se conduce a un successo. Una specie di bomba, come bombe sono stati i film di Stroheim, di Orson Welles e compagnia, messi subito fuori corsa.

E, contro questo spirito, abbiamo visto operare anche la giuria di Cannes, presieduta da un cadavere di nome Jean Cocteau, che non è parsa accorgersi dell'orginalità di Tati, e ha preferito rendere devoto omaggio a Clouzot e all'industria cinematografica alla nitro-glicerina.

Opposizione della produzione e del noleggio: un film, buono o cattivo, dev'essere fabbricato come un armadio o un vestito, in un certo lasso di tempo, sulla base d'un bilancio preciso, e contenere elementi ben definiti, — un episodio d'amore, un buon dialogo, qualche baruffa o qualche nudità, un paio di vedette, un conflitto comico o drammatico, e anzitutto una story *come si dice a Hollywood. Ora,* Hulot *è stato girato senza rispettare questi principii: più di un anno di lavorazione intermittente, quasi fra amici, improvvisando o rifacendo scene, senza tematica amorosa, satirica o altro.*

Opposizione dei registi e delle industrie tecniche: un film dev'essere montato a un ritmo rapido standard, senza sbavature, e, se è comico, procedere a battute alacri e spiritose; con una colonna sonora sincronizzata con la massima esattezza, rumori e suoni corrispondono esattamente alla realtà. Ora, Hulot *è montato in un singolarissimo modo, senza battute spiritose e suoni realistici, tutto sbavature, spesso asincrono, e racconta vicende senza coerenza.*

Opposizione degli sceneggiatori e degli attori: il film comico dev'essere fatto a base di gags *sfruttate come si deve, di peripezie assolutamente funzionali, e occorre sia interpretato da attori specializzati e agguerriti, con un paio di vedette fotogeniche. Ora,*

Hulot non ha soggetto nè dialogo, non sfrutta mai le sue gags appena abbozzate, è fatto di chiacchiere incomprensibili e vacue, non contiene nulla di funzionale, ed è interpretato, a parte il protagonista (l'attore, come vedremo, più criticabile), da comparse, amici, figurette, gente senza nome o quasi.

Un vero scandalo. Il successo di un film di questo genere è assolutamente pericoloso per la professione cinematografica. Dove si va a finire se i « dilettanti » fanno cose migliori dei professionisti, se un meschino artigiano mostra altrettanto e più ingegno dell'industria bene organizzata, e se il cinema all'europea continua a battere il cinema tipo Hollywood?

A Hulot, ogni giorno, da non so quanti mesi (sempre in esclusività), la gente ride, non ha mai voglia di andarsene, finisce per uscire con l'animo allegro, ritorna qualche giorno dopo a rivedere il film. Vecchie signore, bambini, giovanotti con l'amica, banchieri, cenciaioli, puttane: non una folla motorizzata, che fa a pugni per entrare, come quando ritorna Don Camillo; ma una specie di frammassoneria che si sta formando, — gli amici del signor Hulot. E non ne verrà fuori una rivoluzione, — cinematografica, o morale, o sociale: Hulot, l'ho già detto, non è Charlot, non è Malraux, non è Eisenstein. E' semplicemente un uomo di fumo, che va per qualche settimana in vacanza in riva al mare, e intorno a cui succedono le stesse cose che possono succedere a ciascuno di noi quando andiamo per qualche settimana in vacanza in riva al mare. Solo che lui, Hulot, ne fa una specie di balletto, mai meccanizzato, e che non c'è nulla di più leggero, balsamico, cordiale e franco di questo balletto.

* * *

Il soggetto c'è, ed è validissimo: questo Hulot, come si è detto, va in villeggiatura al mare, in un alberghetto piccolo borghese, e incontra la gente che si incontra in questo genere di posti; gli succedono un sacco di cose belle o meno belle; poi, finite le vacanze, Hulot, e così gli altri villeggianti, se ne vanno, dandosi i loro rispettivi indirizzi in città, e non se ne parla più.

Soggetto, ma non story: la story esige il conflitto, il clima, il destino; la story vorrebbe che la ragazza bionda che tanto piace a Hulot come agli altri, andasse a letto con Hulot, a dispetto, mettiamo, del sudamericano baffuto, il quale dovrebbe essere una spia, incaricato di sorvegliare il colonnello a riposo; la story vorrebbe che la partita di tennis avesse un significato psicanalitico,

e che il complesso d'inferiorità di Hulot fosse rinfocolato dalla vecchia inglese, una sadica travestita; la story dovrebbe poi finire con almeno un ratto, un inseguimento, un bacio conclusivo, e non con un ridicolo fuoco d'artificio. E badate che non dico questo per schernire: lo stesso Chaplin si è sempre assoggettato a questa tirannia della story hollywoodiana.

Tati no. Tati è come Zavattini, come Vertoff, come certi altri: Tati non capisce per qual ragione la descrizione semplicissima di episodi puramente visuali — e diciamo pure meravigliosamente visuali, e stilizzati dal punto di vista comico — non debba bastare a divertire. Tati crede che la realtà fotografica basti: gli avevano rimproverato, in Giorno di festa, di aver messo su una specie di story e di avere insistito sulle gags; e adesso rinunzia alla story e si limita ad abbozzare le gags. Una specie di neorealismo, ma vecchio e non nuovo, come, diciamo, in Jules Renard: il quale non faceva romanzi, ma dipingeva scenette, e ne è venuta fuori un'opera originalissima. Così Tati: mostra faccie, espressioni, gesti, sorrisi e smorfie; e le parole importano poco (qui nulla), la musichetta è sempre la stessa, gli episodi preparati da lunga mano; e non c'è il minimo effetto di sopresa. Più ci penso e più mi pare che questo Hulot somigli meno al Charlot di Chaplin che all'aereo eroe di tutto quello che scrive e inventa Cesare Zavattini.

In altre parole, Tati accumula dinanzi a sè le difficoltà. E scaraventa questo suo Hulot in un microcosmo di comparse, di « macchiette », se volete, ma macchiette affato teatrali, inquantochè basate sul carattere tipico di ogni attore: ne vengono fuori il cameriere ammusonito, la coppia fessa, il pingue commerciante, la signora vezzosa, il padre epatico, il sudamericano impomatato, la zia che gioca al bridge, il colonnelle col frustino, il pescatore spaccone. Non personaggi con una parte, ma gente: comparse, ma comparse della vita quotidiana. Le quali vivono così bene la loro vita, — la nostra, — che ci rimangono impresse in mente meglio delle vedette più fotogeniche.

Le difficoltà non bastano a Tati: per complicare le cose, gioca con tutto. Al tennis, sentiamo il rumore del colpo di racchetta prima di vederlo: i fessi parlano di cattiva sincronizzazione, ma il pubblico ride. Al cimitero, nella cabina pirotecnica, ovunque, le gags sono annunziate: i fessi scrollano le spalle, a Hollywood non si fa così ma il pubblico ride.Tati gioca, — e inventa, inventa di continuo. Queste Vacanze del Signor Hulot sono davvero, per lo spettatore bonario, una villeggiatura.

Prendete i film di Chaplin e togliete Chaplin: quello che resta è molto, moltissimo, ma va via presto dalla memoria. Per Tati

avviene proprio il contrario: il protagonista polarizza, anima, ma intorno a lui si agita un mondo banale e indimenticabile, cui il passaggio di Hulot ha conferito un valore poetico.

* * *

E qui conviene parlare di Tati stesso: che è autore e regista ma anche attore.

Questo Hulot è, come il postino di Giorno di festa, *un ottimo diavolo: mimo corpacciuto e grottescamente elegante, ballerino un po' cosacco, anima pura ed estiva. Ma non è Chaplin: forse non è neanche Ridolini. Il suo repertorio di smorfie, d'inchini, di sguardi è limitato, e, del resto, appartiene allo stile delle comiche brevi, attore dai mezzi a lungo andare monotoni. Il personaggio di Hulot, al centro del microcosmo in villeggiatura, è stupendo; ma l'attore Tati, visto come vedetta comica, basta per uno, due film, non di più. Dovrebbe continuare l'evoluzione intrapresa: in* Giorno di festa,*protagonista, centro visivo e sonoro; in queste* Vacanze, *pernio della vicenda non in quanto Hulot, ma come animatore, intorno a sè, di un piccolo mondo in sostanza più vario, pittoresco, efficace di lui. La base del talento di Tati è il suo spirito di osservazione, il suo modo di dipingere il mondo esteriore: cosa nuovissima in questo cinematografo da teatro di posa, in cui non entra una boccata d'aria, intelletuale e in sostanza irreale (pensate a* Une si jolie petite plage *d'Yves Allégret, che, per la somiglianza dei luoghi, potrebbe essere paragonato a quelle* Vacanze).

Siamo in vari ormai a pensare che molto possa venire da Tati al cinema comico francese e europeo (e cioè non hollywoodiano): ma solo se Tati continuerà a capire che è migliore autore e regista che attore. Non che abbia da scomparire come protagonista: spiacerebbe perdere di vista la famiglia funambolesca cui appartengono Hulot e il postino di Giorno di festa. *Ma vorremmo che si accontentasse, come ora, della parte del poeta rivelatore, come si dice in fotografia.*

Nino Frank

Lettere al direttore

Per la libertà dei circoli del cinema

Caro Direttore,

Qualche mese fà, il Circolo di Cultura Cinematografica «Charlie Chaplin» di Roma doveva rinunciare alla proiezione del film sovietico *Vittoria del popolo cinese* e del film francese *Topaze* per espresso divieto della Presidenza del Consiglio (Direzione Generale dello Spettacolo). Non era questa la prima volta che un Circolo del Cinema vedeva gravemente limitata la sua libertà di proiezione. Era però la prima volta che il divieto partiva direttamente dall'autorità centrale e più alta in campo cinematografico, quella della Direzione Generale dello Spettacolo, che, a onor del vero, fino allora non aveva mai preso posizione in favore dei Commissariati di P.S. periferici nei loro frequentissimi provvedimenti contro i Circoli, intervenendo talvolta in aiuto dei Circoli stessi o, tutt'al più, astenendosi da qualsiasi intervento, nel tentativo di scindere le proprie competenze da quelle dei commissari e dei questurini, impegnati ad ostacolare in vari modi la libera attività dei Circoli. Per la prima volta, quindi, la Direzione Generale dello Spettacolo, che già nel 1950 aveva voluto « regolamentare » — cioè limitare — attraverso una circolare, i diritti indiscutibili delle associazioni private, sanciti dalla Costituzione, si allontanava decisamente da quest'ultima, per barricarsi dietro l'assai più comodo testo unico fascista di P.S., mai abrogato formalmente, nel quale, tra l'altro si leggono le seguenti parole. « E' considerata pubblica una riunione che, sebbene indotta in forma privata, tuttavia, per il luogo in cui sarà tenuta, e per il numero delle persone che dovranno intervenirvi, o per lo scopo o l'oggetto di essa, ha carattere di riunione non privata ». Tali parole, nel nostro caso, hanno un valore più che decisivo .

A dire il vero, se guardiamo alla sorte analoga di tante altre attività, tutto sommato più importanti di quella dei Circoli del Cinema, gli incidenti occorsi a questi ultimi non ci dovrebbero stupire. Da un lato, infatti, sta la Costituzione, dall'altro stanno le

leggi fasciste. La Costituzione sancisce la libertà dell'arte, della cultura e del loro insegnamento, la libertà religiosa, la libertà di stampa, la libertà sindacale. I divieti di proiezione e di discussione ai Circoli del Cinema, la censura, preventiva o no, che opera nel campo dello spettacolo al di fuori dei limiti previsti dal codice, le persecuzioni contro i Pentecostali ed altre chiese evangeliche, le progettate leggi sulla stampa e sugli scioperi, sono altrettanto tappe di una strada che dalla Costituzione ci riporta per la via più breve alle leggi fasciste, perfezionate, magari, nei loro paragrafi e rese quindi più rigide ed efficaci. Tutto questo avviene, come tu sai, sottolineando la necessità di un « Governo che sappia governare » e adducendo la scusa che altrove succede altrettanto, se non di peggio.

Tutto sommato, i divieti in sè non mi preoccuperebbero tanto, se non mi preoccupassero le reazioni di coloro che vengono colpiti o, comunque, interessati da questi divieti, e, soprattutto, se non pensassi alle ragioni, per cui si è giunti a tale stato di cose. Vediamo un po' che cosa è capitato dopo il divieto occorso al Circolo « Chaplin ». Il Circolo ha protestato, la F.I.C.C. pure e si può dire che tutta la stampa cinematografica ha ripreso l'argomento commentadolo sfavorevolmente. Uniche due eccezioni: « La Rivista del Cinematografo » e « Bianco e Nero ». Per la prima, la protesta a un « giusto divieto » sarebbe una riprova della politicità dei Circoli e della loro Federazione; in « Bianco e Nero », in un corsivo intitolato « Cineserie », dopo aver fatto implicitamente pesare la libertà fino ad oggi concessa ai Circoli di proiettare Eisenstein e « gli incubi sessuali degli espressionisti », si conclude affermando che proiezioni e proteste di quel genere finiscono per danneggiare gli stessi fini politici, che i Circoli vorrebbero contrabbandare sotto etichette culturali. C'è stato poi un referendum promosso dal Circolo colpito tra i i critici e i giornalisti cinematografici e i cui risultati sono stati pubblicati su « Cinema Nuovo ». Anche di questi risultati non ci si può lamentare. C'è un automatismo che consola nell'affermare l'esigenza della libertà della cultura; non sono invece unanimi le interpretazioni e i limiti che i giornalisti danno a questa libertà. Però, se si pensa alle scarse cognizioni che certi critici posseggono circa i diritti e i doveri dei Circoli del Cinema, i risultati del referendum, lo ripeto, possono essere considerati soddisfacenti.

E i Circoli? Come hanno reagito i Circoli, che più direttamente degli altri sono interessati a che questi divieti non debbano più ripetersi? Sembra a prima vista un paradosso, ma sono proprio le reazioni di certi Circoli che mi hanno preoccupato, fino al punto

da farmi prevedere ulteriori limitazioni alla loro libera attività, dopo l'esperimento tentato con il « Chaplin ». Troppe polemiche sono corse tra Circolo e Circolo in seguito al divieto e alle successive proteste; troppe « scissioni di responsabilità », laddove invece era necessaria un'azione unitaria. Va inoltre rilevato che incidenti del genere di quelli in cui è incorso il Circolo « Chaplin », sono capitati ad alcuni Cine Club aderenti all'U.I.C.C.: al Centro Universitario Cinematografico di Padova, per esempio, e al Circolo Modenese del Cinema è stata vietata la proiezioni del *Dies Irae;* al Circolo di Viareggio non è stato permesso di proiettare *Tabu.* Ebbene, quali sono state le conseguenze di questi nuovi divieti? Un dirigente del Circolo patavino ha scritto un articolo sull'organo di quell'Ateneo, ove insulta a più riprese il Sottosegretario Andreotti, non riconoscendogli neppure il titolo di onorevole e di dottore, ma ove, alla fine, invita implicitamente lo stesso Sottosegretario ad usare con i Circoli due pesi e due misure, a seconda se essi appartengono alla U.I.C.C. o alla F.I.C.C. Dal canto suo, la segreteria dell'U.I.C.C. ha comunicato di avere preso delle iniziative per garantire la libertà dei « suoi » Circoli.

Alla radice di questi atteggiamenti sta la scissione in due gruppi dei Circoli del Cinema italiani: ferita lenta a rimarginarsi, se nemmeno gli incidenti su descritti sono per il momento riusciti a render possibile un punto di sutura, a creare cioè una solidarietà generale almeno su questo problema. Ed è quasi superfluo aggiungere che oggi non dedicherei questa lettera alla « libertà dei Circoli », se l'anno scorso, suppergiù in questa stessa epoca, l'articolo di un mio collega « per l'unità dei Circoli » avesse avuto quell'accoglienza che meritava.

Altri Circoli poi sono scesi a compromessi con le Autorità di P.S., creando, come si suol dire, dei pericolosi precedenti e dimostrando così di essere particolarmente sensibili a quella « psicologia di regime » che si è venuta instaurando in questi ultimi tempi in Italia e che, tra l'altro, ha contribuito in maniera efficace a tarpare le ali di tanti cineasti, noti una volta per il loro coraggio. Così i Circoli, che, in un primo tempo, avevano fatto parlare di sè per l'importanza della loro opera di diffusione della cultura cinematografica, soprattutto dopo la riuscitissima « Settimana di Perugia », e che, in un secondo tempo, avevano attirato l'attenzione di tutti per via dei loro dissidi interni, sfociati nella scissione e nella costituzione dell'U.I.C.C., oggi sono di nuovo all'ordine del giorno per le limitazioni subite dalla loro libertà. C'è indubbiamente un nesso logico tra questi tre tempi: tre tempi di un processo il cui gra-

fico è costituito dal ramo discendente di una parabola. I Circoli del Cinema attraversano dunque un periodo di involuzione? In effetti ciò accadrebbe, se, accanto al grafico negativo, non ce ne fosse un altro, del tutto positivo invece, determinato da un'accresciuta esperienza generale, da una maggiore capacità organizzativa e, soprattutto, dal legame sempre più stretto che lega l'attività dei Circoli a quella dei cineasti.

Come volevo dimostrare, il divieto è sì preoccupante, ma preoccupanti sono pure le reazioni di alcuni fra i maggiormente interessati, reazioni che finiscono per spiegare un po' l'origine stessa dei provvedimenti e il fatto che essi si siano potuti applicare, senza soverchio pericolo per il prestigio e la popolarità della Direzione Generale dello Spettacolo. Succede cioè ai Circoli, quello che in questi ultimi tempi è successo a tutto il cinema italiano e ad altre attività intellettuali: artistiche, culturali, politiche, religiose. « Che cosa abbiamo fatto, che cosa facciamo noi critici, noi cineasti per frenare l'involuzione del cinema italiano? Siamo insorti di fronte ai molteplici attentati alla nostra libertà, così come ci imporrebbe la nostra educazione liberale? ». Credo stia in questo interrogativo il senso primo del tuo intervento al dibattito organizzato dal Circolo Romano del Cinema sulla situazione attuale del cinema italiano. Analoga domanda meriterebbe porre ai dirigenti di certi Circoli del Cinema. « Perchè ammettere una dittatura di centro oggi — così come molti di noi l'hanno ammessa di destra ieri — per il solo timore di cadere in una dittatura di sinistra domani? ». Se non erro, era questa la domanda che ci ponevamo all'Istituto dei Centri di Comunità allorchè, durante un dibattito sulla libertà di stampa, il prof. Ernesto Rossi dichiarò di non voler firmare alcuna mozione assieme ai comunisti. Anche questa domanda potrebbe valere per certi Circoli del Cinema: si discute, si cavilla, ci si irrigidisce su pregiudiziali con una parte e intanto si scende a compromessi con l'altra. Nel frattempo, i primi a rimetterci sono quei principi liberali che servirono di base all'educazione di molti di noi. Se un equivoco c'è, è proprio questo che dovrebbero chiarire i dirigenti di certi Circoli del Cinema e, con loro, tanti uomini di cultura e artisti. Altrimenti, ferme restando la responsabilità di chi adotta provvedimenti antiliberali, parte delle responsabilità potranno riversarsi anche sulle vittime dei provvedimenti. Alcuni Circoli, oggi, non sono più liberi, perchè le Autorità proibiscono; nulla di più facile però che certe proibizioni siano favorite dall'atteggiamento di alcuni Circoli. Ciò può accadere in

tre casi: se un Circolo subordina la sua attività culturale a finalità politiche, se un Circolo scende a compromessi senza richiamarsi alla Costituzione e alle Circolari vigenti sull'argomento in oggetto e, infine, se non sente l'esigenza di una politica unitaria su questo delicatissimo problema. Il primo caso, si dichiara da alcune parti che sussiste, senza peraltro addurre delle prove convincenti. Restano gli altri due casi che sono appunto quelli di cui ho parlato. E' tempo, credo, che ognuno faccia un esame di coscienza in questo senso, se non vuole, alla fine, avere, oltre al danno, le beffe.

Cordialmente tuo

Callisto Cosulich

Libri e saggi

Balázs e il film [1]

L'intento di questo recente volume di Béla Balázs è di ridurre l'ignoranza degli effettivi problemi e l'assenza pressochè totale di gusto con cui tuttora la maggior parte del pubblico si accosta allo spettacolo cinematografico.

Diagnosi esatta, quella dell'incultura specifica del pubblico cinematografico anche nei confronti delle sue stesse generali attitudini estetiche: l'insipienza, l'incapacità di formulare, dinanzi a un film, una qualsiasi distinzione di valori colpisce spesso anche persone di un certo acume e robustezza mentale. Di notevole efficacia il contributo dato ancora una volta dall'A. allo studio e alla « lettura » del mezzo espressivo, per una migliore qualificazione degli elementi — per noi empirici, ma non tali, come vedremo, per Balázs — che lo compongono, siano essi quelli puramente figurativi che i cinetici, i fonico-musicali, i verbali, i concettuali ecc.

Balázs è, diremo, un massimalista del cinema. Si dichiara tale all'inizio e questa convinzione, parecchie volte sottolineata, forma il substrato del suo pensiero e si basa su una professione ideologico-politica, enunciata con asprezza da militante: « L'unico sicuro metodo d'indagine scientifica, il marxismo » (p. 25). Da questo assunto perentorio tutto il resto riceve luce: anzitutto il primato del cinema, come primato della sua socialità. « Credo sia ormai pacifico che la teoria dell'arte socialmente più importante è anche la più importante fra le teorie di tutte le arti. Nessuno può negare che il cinema sia l'arte popolare del nostro secolo » (p. 19 e cfr. anche p. 21, 22...). Un'affermazione come questa misura in modo paradigmatico la distanza tra due concezioni dell'arte che rispondono anche a due disposizioni difficilmente conciliabili della sensibilità. Nel nostro ambiente culturale anche il marxista più fideistico o più legato alle lettera di certe formulazioni di dottrina,

(1) Béla Balázs: *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova.* (*Der Film*: *Werden und wezen einer neuen Kunst*). Traduzione di Grazia e Fernaldo Di Giammatteo, Torino, Einaudi 1952, L. 1.500. Un volume in 8° di pp. 346 e 19 tavole fuori testo.

non riuscirebbe a promuovere una siffatta asserzione senza averne calcolato una coonestazione teoretica che non la svincolasse del tutto dalle proprie ascendenze, riposte nel senso profondo di un radicale moto speculativo in cui il neomarxismo rappresenterebbe il punto d'arrivo di un processo dialettico, la conclusione — presunta o autentica — di una vasta revisione e di un lungo dibattito. E anzi probabilmente non traccerebbe dei limiti alla creatività del pensiero, e al marxismo guarderebbe piuttosto come al ritorno nella spirale in progresso di un perenne revisionismo come metodo e configurazione stessa della ricerca. Da Balázs quel secco enunciato è ottenuto per via diretta, quasi postulatoria, senza « crisi critiche ».

Ignorando, cioè, o trascurando, il principio unitario dell'arte e quello dell'autonomia e assumendo, *sic et simpliciter*, come criterio primo dell'« importanza sociale » la propagabilità fra le masse del fatto cinematografico, la sua incidenza sul costume e sull'opinione comune.

Così egli dopo avere additato « l'ignoranza e l'incomprensione del pubblico » perviene allo strano controsenso « di una nozione teorica, di una estetica che trae i suoi principi dall'opera d'arte preesistente, ma che, percorrendola col pensiero elabora, condiziona e indirizza l'opera stessa » (p. 22). Se è vero che tale ignoranza e incomprensione « soffocano sul nascere non tanto l'artista, quanto l'arte stessa rendendola *a priori* impossibile « come può il cinema storicamente esistente (1), che da tale ignoranza e incomprensione risulta condizionato, essere l'arte contemporanea per eccellenza? Evidentemente ciò accadrà soltanto se e quando l'azione educativa sul pubblico sarà talmente ricca e intensa da condurre la sua partecipazione a un livello operativo, rigeneratore. E anche nel verificarsi di questa ipotesi si potrà generalizzare la « buona letteratura », ma la poesia si sottrarrà ad ogni cauzione, resterà individuale miracolo. E' questo il motivo per cui bisogna accettare con molta prudenza, e in ogni caso sottrarlo al determinismo sociologico, quanto il medesimo A. afferma e che per altro non trova piena giustificazione nei suoi argomenti precedenti e successivi: « L'arte sviluppò il gusto del pubblico. Il gusto a poco a poco affermatosi, promosse e rese possibile un'arte più matura, la quale suscitò a sua volta negli uomini una maggiore sensibilità per l'arte » (p. 21 e cfr. anche p. 23). Da cui deriva che il pubblico, come del resto suggerisce l'immediata impressione di ognuno, pro-

(1) Ma si guardi a p. 24, come l'A. non sia alieno dall'avventurare nel presagio le esigenze da lui sentite, quando parla di « quei primi incerti segni che lasciano presagire l'avvento di futuri giganti ».

duce nell'insieme, per la sua ineducazione, un incremento della passività, non reagendo se non di rado, e sempre nei limiti di un senso comune soggetto a bruschi soprassalti e risvegli, a qualsiasi pozione gli venga somministrata da produttori e registi. Quando addirittura non sia esso la fonte dei più cospicui successi commerciali ai fatti più grossolani dell'industria.

Ora, secondo quali procedimenti lo studioso ungherese ritiene di compiere la sua opera formativa? Quale struttura del libro, quali i temi che lo costituiscono? Essi prendono forma e si svolgono, assai più felicemente di quel che non lasci presumere l'esaminato *Elogio della teoria* (cap. I), nelle due parti di cui consta il volume dedicato allo studio del linguaggio del film muto e del sonoro e di alcuni aspetti e problemi collaterali che si legano a questa suddivisione rispecchiante, nelle grandissime linee, l'evoluzione tecnica del cinema.

Qui Balázs mostra vivo il senso di certe distinzioni e più d'una volta avverte che egli non intende proporre delle valutazioni estetiche (1), anche là, dove, per necessità di discorso è indotto a presentare degli esempi analitici, ma solo fornirci una ricerca fenomenologica. Il limite teorico gli è segnato dal fatto che le distinzioni sezionatrici del film come opera individua, connaturali ad ogni indagine descrittiva, tendono a schematizzarsi in una catalogazione positivistica di tipo, appunto, istituzionale.

Della parola « legge » — col senso volontaristico-astratto che vi è connesso — è frequentissimo l'uso: il che è un indizio di quanta parte ancora la cultura del Balázs, e il suo linguaggio, siano quelli dello scientifismo naturalistico. Ecco, per dirne una, una deformazione addotta dal gran tema della critica filologica, intesa tuttavia con residuale mentalità positivistica: dal tema, cioè, delle fonti e, quindi, del problema della validità delle riduzioni, ossia delle opere che mutano certe strutture del loro contenuto da altre opere, eventualmente utilizzanti diversi mezzi di riproduzione. Secondo il Balázs « teoricamente le riduzioni si possono condannare in base a questo principio: in arte contenuto e forma organica-

(1) In questo libro abbiamo finora esaminato le leggi formative di un'arte nuova. Si noti che le creazioni artistiche qui non vengono valutate e classificate ad uso dei libri di testo o dei *Baedeker*. A noi non interessa sapere *in quale misura si avvicina alla perfezione* l'arte di cui stiamo trattando; cerchiamo piuttosto di determinare *il grado d'istruttività* per quanto concerne la conoscenza delle leggi che la governano » (p. 180). Dove, chi volesse insistere sulla *lectio literae* varie cose avrebbe da osservare, dall'asserita reperibilità della valutazione estetica nei... *libri di testo* o nei *Baedeker* all'idea che tale valutazione voglia misurare un avvicinamento alla perfezione anzichè ubicare senz'altro la perfezione che è necessariamente attributo dell'arte.

mente fusi e una determinata forma sarà sempre e soltanto espressione propria ed unica di un determinato contenuto. La rielaborazione del contenuto, fatta per ricavarne una forma diversa dalla primitiva, distruggerà irrimediabilmente il valore dell'opera, quando tale valore esiste. Può darsi che da un brutto romanzo si possa ricavare un buon film, ma da un buon romanzo non si potrà mai ricavare un buon film altrettanto degno o migliore » (p. 302). Questo sembra al Balázs un « inattaccabile principio teorico », però gli muove delle contestazioni di fatto. E perchè inattaccabile? Al contrario l'affermazione, quando e dove sia il caso, dell'artisticità delle « riduzioni » è pienamente legittima. Giacchè, se forma e contenuto sono inscindibili, non si potrà riavere lo stesso contenuto se non nella stessa forma: ma l'arte è sintesi irripetibile. Invero, nelle impropriamente dette riduzioni, a forma nuova corrisponde un nuovo contenuto, e come tale, la riduzione può costituire anche essa una sintesi perfetta al pari di quella da cui se ne afferma la filiazione e con la quale, a rigor di termini, non mantiene alcun intrinseco rapporto. Tutto sta nel valutare, coi mezzi consueti e, anche in questa ipotesi, i soli valevoli, del giudizio estetico, se e in quali forme si produca la nuova sintesi.

Ma il meglio del volume, ciò che fa di esso uno degli scritti più pregevoli della letteratura cinematografica, risiede proprio nelle numerose pagine dedicate alla rappresentazione di certe « costanti » del film e nella felice inconseguenza per cui dall'esempio in funzione meramente tecnica o, al più, tecnico-stilistica, dove stile non è sinonimo di poesia ma di poetica, si passa ad una valutazione che attinge il merito dell'arte. Valutazione di sequenze e di frammenti, ma anche, per lo più concisa e rapida, di opere nel loro complesso, di figure di attori e di registi. Sono le parti o le pagine in cui il Balázs dirompe i limiti intellettualistici di una tipizzazione fondata sul maggiore o minor grado di « soggettivismo » in cui peraltro la partecipazione soggettiva è concepita in maniera naturalistica, esterna: massimo di soggettività nel film lirico e surreale, minimo nel documentario. Che è ancora, sia pure circoscritto ad una indicazione tendenziale, un modo di analizzare dall'esterno. Importa poco che l'A. conceda un credito eccessivo ai « generi », nelle varie eccezioni in cui accade che si presentino alla sua disamina, se poi sa farne buon uso tanto dal punto di vista tecnologico quanto da quello storico-culturale. Ancor meno importa che la sua indagine non si arresti, come egli dichiara, al di qua della qualificazione espressiva, se poi di questa qualificazione egli sa rendere ragione mediante la forte presa di un gusto quasi sempre sicuro che conduce, lo voglia il Balázs stesso o no, a un

giudizio altrettanto sicuro tutte le volte che la pregiudiziale ideologica non gli faccia ombra al punto di sovrapporre una prevaricazione praticistica tale da indurre a risultanze vaghe o infondate. Ciò che rende Balázs un « lettore » di non mediocre statura è la forza plastica di sentire, di rivivere la vibrazione sensibile che sta a fondamento di ogni attuazione d'arte.

Così si veda l'acuta indicazione sulla « incapacità », che è poi la genesi del comico in Charlot (p. 31); il motivo dominante della marcia sulla sabbia nei tredici di Mikhail Romm (p. 66-68); l'analisi dei primi piani di Asta Nielsen (p. 76-74), della sua suggestione (p. 79-80); il significato umano e dolente di *Boule de suif* (p. 80-81); la concentrazione plastica nei primi piani del Dreyer della *Passion de Jeanne d'Arc* (p. 84) affidata al loro isolarsi e assembrarsi e al ritmo dei movimenti di macchina; il giuoco psicologico delle fisionomie in Eisenstein (p. 85) e nell'attore giapponese Sessue Hayakawa (p. 86); la definizione della *Stimmung* del paesaggio in un rapporto spirituale con la natura istituita dal soggetto (p. 109-110); l'impressionismo soggettivistico in *Phantom* di Murman (p. 121-28); la diversa fisionomia del macchinismo moderno risolto anch'esso in uno stato d'animo (p. 111-113); gli insistiti riferimenti all'ammutinamento del *Potemkin* (p. 114-15) e alla famosa sequenza della scalinata di Odessa (p. 126-27), e a quella altrettanto celebre del lampadario che oscilla e s'infrange in *Ottobre* di Eisenstein (p. 126-27); l'angoscia della fuga in *Vanina-Vanini,* dove l'incubo è creato dalla lunghezza dell'immagine (p. 150); il contenuto lirico della dissolvenza nella partenza di *Furmanov* in *Ciapaiev* (p. 164-65); la peregrinazione dei due soldati evasi dalla prigionia in *Heimkher* di Joe May (p. 168-69); la funzione drammatica del suono nell'immagine (p. 141-42); la scena dell'« ora pro nobis » in *Il sole sorge ancora* di Vergano (p. 235); lo sfruttamento della stilizzazione dall'allucinante *Caligari* a *Ivan il Terribile* (p. 316); la parodia dell'innaturalezza dello stile teatrale come fonte d'ispirazione del comico in Clair (p. 324); questo e diversi altri sono i nuclei di altrettante individuazioni critiche e formano quasi il contrappunto storico di un'opera di stilistica quale vuol essere questa che pur s'intitola alla evoluzione e alla essenza del film.

Che la nettezza conclusiva del Balázs spesso non poggi su una eguale saldezza di argomenti e si lasci fuorviare dall'amore della tesi è insufficienza di metodo che qua e là si palesa per gli impulsi eterogenei di cui si è già fatto cenno. Occorre dunque illuminare, a questo punto, il dissenso di alcuni giudizi e mostrare quale ostacolo alla comprensione del reale rappresenti l'imper-

fetta dedogmatizzazione ideologica. Tanto più quando, come richiede l'abito culturale dell'A., si tratti di dogmi pratici, travestiti, magari inconsapelvomente, di fini teoreticistici (1).

Fornirò anche qui qualche esempio. La decadenza del cinema russo dopo il 1930, ossia dopo il grande decennio rivoluzionario, è ascritta alla generale inferiorità del sonoro, almeno nei primi tempi, rispetto al muto e al fatto che i dialoghi sovietici si rivelarono sullo schermo sullo stesso piano degli altri. Questo, lungi dal dare una spiegazione, richiede di essere spiegato. Resta oscuro, cioè, anche servendosi delle stesse armi logiche e stoniche dell'A., come mai, se il film muto sovietico tra il prodotto di una civiltà nuova e superiore, tale superiorità non si sia estesa anche ai dialoghi del periodo successivo. Tuttavia non bisogna credere a una diffidenza dell'A. per la sceneggiatura. Egli anzi si manifesta, in questa sua opera, come un esponente di quella tendenza che rivaluta la sceneggiatura nei confronti del montaggio (cfr. Cap. XX) e che, per noi, ha la sua validità nell'opporsi al ritorno al feticismo formalistico del cinema puro, dello specifico cinematografico, che riduce l'espressione a esercizio di stile, *ad ars combinatoria.*

Altro caso: dopo aver riconosciuto che « anche il gioco mimico può essere retorico », l'A. si fa a lodare incondizionatamente, i bruschi trapassi di espressione di Steiuchin in *Lenin nel* 1918 di Romm, senza porsi la domanda se per avventura non si tratti proprio di una retorica del gioco mimico: la retorica delle antitesi, della grande capacità di odiare, della tenerezza dei forti e dei dittatori per i bambini. Può darsi benissimo che il Lenin di Romm che non ho visto, abbia una sua validità. Ma restiamo perplessi dinanzi all'accusa encomiastica e apertamente diffidiamo dall'apologia dei buoni sentimenti che ha perpetrato tanti delitti contro il buon gusto e il pudore, proprio perchè teniamo distinto il sentimento della degenerazione sentimentalistica che, nel caso del cinema, è oratoria « patica »: utilizzazione, orientamento verso determinati fini della recettiva emotività degli spettatori poco provveduti.

Di contro a questro *clinamen,* sentimentalistico, la decisa presa di posizione contro il decadentismo, non basta a fargli individuare il prezioso gioco formalistico di Joris Ivens in *Pioggia* e nel *Ponte.*

Interessanti notazioni sono contenute nel capitolo su *L'eroe, la bellezza, il divo e il caso Greta Garbo.* L'A. si pone il problema di definire la tonalità sentimentale della « bellezza » della celebre attrice e la coglie nella tristezza. Ma quando viene a precisare il

(1) Si veda, a confema, l'esplicita ammissione del cinema « industria ideologica » (p. 337).

contenuto di questa tristezza ricorre alla « estraneità » come « opposizione ». L'opposizione di chi « non può nascondere il ribrezzo di vivere in questo sporco mondo » (p. 335). E' chiaro invece che la algolagnia della Garbo è l'ennesima incarnazione della *Belle dame sans merci* ma, proprio per la monocorde coloritura, e per non aver dietro di sè una umanità innovatrice, la sua sofferenza non ha altra origine nè altro cotenuto precisabile se non quello del compiacimento e della ostensione di sè: rientra agevolmente nella povertà etica del narcisismo decadente.

L'epica del lavoro, di cui in *Turksib* di Turin ravvisa la celebrazione poetica non meno che ideologica, lo porta a materializzare il rapporto dialettico fra arte e azione al punto di attribuire alla *vis* ortatoria del film l'anticipo di sei mesi sul tempo stabilito per condurre a termine la ferrovia (p. 193-95). Nè lo sfiora il sospetto che il « sorriso storico » dell'uomo socialista possa essere sì l'espressione della padronanza di sè e del proprio mondo (p. 196-97), ma possa anche essere la stilizzazione amorfa di un ottimismo depauperante. Le deturpazioni dell'uomo, delle sue opere, del volto della natura, che appaiono nei film di guerra, gli sembrano avere totale giustificazione non nell'eventuale conseguimento dell'espressione, ma in quanto ispirano ripugnanza verso ogni guerra « borghese ». Ma tale pacifismo non è assoluto: ha i suoi limiti nella messa in valore delle opere che esaltano le rivoluzioni e le guerre sovietiche. Ha dunque l'estensione che gli è consentita dalla difesa della propria ideologia.

Il caso-limite è raffigurabile, a mio avviso, nell'elogio senza riserve del *Giuramento* di Ciaureli (p. 341), film nel quale l'intenzione monumentale sbocca purtroppo in una retorica e povertà umana impressionanti, fatta eccezione per una episodica *Stimmung* della natura. Pure il Balázs, anche se lontano da un chiaro riconoscimento dell'interiorità-totalità dell'arte per cui fra il « monumentale » e l'intimo non vi è, nell'intuizione poetica, reciproca esclusione bensì coincidenza, era arrivato (p. 312) a mettere il dito sulla dissociazione, nelle sceneggiature di film sovietici, tra l'aspirazione al monumentale e la mancata « rappresentazione degli aspetti più intimi della personalità umana; sicchè i film acquistarono talvolta il carattere di generici panorami storici composti con una sorta di pedanteria sociologica ». Benissimo: ma non se ne ha la traduzione critica *in re*. E' uno degli esempi, non molto frequenti, in cui nel contrasto tra la guida ideologica e il giudizio come conquista della personalità il Balazs opti per quest'ultima.

Vittorio Stella

I film

I film detti « popolari »

Nel corso di un mio lungo viaggio sulle coste della Sicilia, mi trovai a cena una sera, in una piccola trattoria di Sant'Agata di Militello a dieci metri dal mare, con un conducente di camioncino che portava le « pizze » da un capo all'altro dell'isola, per conto di diverse case distributrici che avevano una loro agenzia a Palermo. Era un ciarliero, piccolo, nervoso ed agitato ex-sottocapo di marina, durante la guerra addetto alle riprese cinematografiche durante gli scontri, che dopo esser stato ferito in combattimento, aveva corso incredibili traversie negli anni in cui l'Italia era divisa, ed adesso, come tanti, aspettava da quasi un decennio la pensione di guerra. Da lui sapemmo tutto sui film e gli spettatori siciliani. Il fatto di rifornire settimanalmente centinaia di cinema, lo rendeva sempre costantemente edotto delle più recenti evoluzioni. « Il film americano non interessa più — egli dichiarò — la gente vuole film nostri » (e del resto questo mi era stato confermato anche da un mio amico scrittore, che vive gestendo cinema nella campagna romana). Non ne fornì spiegazioni precise. Ma il fatto era che gli americani « avevano stufato ». I loro attori non piacevano, le loro vicende erano sempre uguali e così distanti dal mondo degli spettatori, così incomprensibili... E poi, troppi, un'invasione di insetti. E i pregi dei film italiani che così clamorosamente prendevano la rivincita? Nemmeno quelli il nostro interlocutore era in grado di dettagliare. Ma la sua ammirazione andava senza limiti a due elementi basilari: comici e canzoni (due prodotti che per essere popolari — quando, beninteso, non c'è di mezzo l'arte — debbono essere nostrani).

Ci parlava con entusiasmo di figure assolutamente minori, anzi per noi quasi sconosciute, e che pure assicuravano il successo di un film. Ne rifaceva gli atteggiamenti, ne ripeteva le battute, con suo grande divertimento, e legittimo orgoglio patriottico. Luciano Taioli e Beniamino Maggio, per esempio, erano per lui fra i grandi dello schermo. Ma persino attori assai minori e del tutto ignorati appartenevano al suo olimpo, suscitavano il suo sconfi-

nato amore: e ci parve di vedere attraverso il suo volto radioso quello di milioni di spettatori, quello di un mondo che spesso stentiamo a comprendere, e che pure ha sue profonde ragioni, negli atteggiamenti che assume e che hanno poi effetti così sconcertanti e decisivi. Analoghe esperienze potemmo fare, nel seguito del viaggio, che toccò piccoli e grandi paesi, gran parte delle volte completamente abbandonati dagli alberghi e dalle fognature. Compivamo ricerche folkloristiche, e, a questo scopo, spesso effettuavamo riprese cinematografiche. Fummo sempre identificati con la « Settimana Incom ». Nei cinema i film italiani erano la netta prevalenza. A San Cataldo, centro contadino vicino a Caltanisetta, trovammo perfino « Umberto D. » (e sarebbe stato interessante assistere alle reazioni del pubblico). A Trecastagni, per la grande festa annuale dei Santi Alfio, Cirino, Filadelfo, che vede singolarissime manifestazioni (i « nudi », per esempio: sono fedeli miracolati dai santi, o — più spesso — desiderosi di miracoli, che corrono in mutandine all'alba per quindici chilometri di salita che separano Catania da Trecastagni, portando in spalla pesanti ceri, e spesso anche un piccolo bimbo da miracolare, e un quadretto d'ex-voto) il cinema del luogo si fa pubblicità in questo modo: cerca di dominare il frastuono infernale della festa e dei mortaretti, facendo passare la colonna sonora alla macchina da proiezione, e diffondendo così, con gli altoparlanti, prelibati campioni di drammaticissime battute o di canzoni. Il film in questione era « Città canora », con Maria Fiore, diversi cantanti, e la regia di Mario Costa. Senza dubbio, fin dal primo pomeriggio, i pii pellegrini (che del resto non sono molto parchi nelle bevande, così che ad ogni festa non manca il « fattaccio ») si sarebbero riversati nella sala, mentre la mattina avevano ascoltato i cantastorie narrare dall'alto di un camioncino, ora le gesta del bandito Giuliano, ora il santo martirio di Alfio, Cirino, Filadelfo, candidi gigli, in ottave da poema cavalleresco, come ai tempi del Pulci e dei cantimpanca.

Quello che maggiormente ci sorprese nel nostro viaggio di ricerca, è che, almeno in Sicilia, i portatori della cosiddetta civiltà moderna, il cinema e la radio, per esempio, non distruggono l'antico piacere dei cantastorie e dell'opera dei pupi, e non perchè gli spettatori preferiscano in parte le nuove e in parte le antiche forme, ma perchè questi spettatori — e persino i più giovani, che si penserebbero i più smaliziati — passano con estrema facilità dalle une alle altre forme, ed amano entrambe... E questo forse ci potrebbe aiutare a comprenderli.

In verità vi sono gravi e direi quasi incolmabili distacchi fra i diversi strati sociali, ed essi sono creati non solo dalle diverse

possibilità economiche, ma anche da condizioni storiche e geografiche. E' vero che esistono naturali legami di classe, , legami di cui si prende coscienza. Ma è certo molto difficile che un contadino emiliano e un contadino siciliano riescano a comprendersi, anche per la disparità delle condizioni. Una donna di servizio qui a Roma percepisce dodici mila lire al mese, in media. Nel meridione, tremila. E così via. Coloro che si occupano dell'arte cinematografica, e dell'arte in genere, o a scopo di studio, o coltivano aspirazioni creative, sono in genere molto lontani dalla realtà in cui vivono i vasti pubblici popolari, e dai loro sentimenti. Direi che si tratta proprio di una diversa dimensione, di un altro mondo, di un'altra esistenza che si ha il torto di non considerare e di non supporre affatto.

In superficie, ma con un certo grossolano fiuto, questo mondo lo conoscono e lo studiano bene, certi produttori e certi registi, naturalmente alla scopo di sfruttarne le tendenze, le aspirazioni, i gusti, a scopo speculativo. C'è un catitvo gusto delle classi popolari che essi conoscono sufficientemente per ottenere a volte quando l'imbroccano, sbalorditivi risultati finanziari.

E' dimostrato che il successo economico viene sostanzialmente offerto dalle terze visioni e dalla provincia. Lo provano « Don Camillo », « Tormento », « Catene », alcuni film di Totò (che è di gran lunga il personaggio più popolare del nostro cinema). Queste sono produzioni di un certo relativo impegno finanziario. Ma vi sono poi numerosissime imprese minori (la maggior parte delle volte individuali per ciascun film) che, o sono perdute in partenza, oppure si riserbano esclusivamente per la provincia, e in città non riescono neppure a varcare le soglie dei cinema di seconda visione. Basta scorrere i bollettini delle produzioni. Si scorgeranno con stupore, nominativi di registi e attori mai sentiti nominare, si leggeranno titoli melodrammatici. Passano i mesi e gli anni, e di questa schiera, che costituisce oggi buona metà della produzione nazionale, non si avranno poi più notizie, questi film non li si vedrà mai sugli schermi delle grandi città. Una buona parte sono film che non giungono a termine, o che pure, avendo carpito la buona fede di industriali milanesi, non hanno un noleggio assicurato a priori e restano nei cassetti, nessuna sala mai li accetta, e tantomeno i distributori delle provincie (i cosiddetti « indipendenti » che invece per film, a carattere « popolare », contribuiscono con anticipi). Molti di questi film però fanno un loro regolare corso in provincia e danno ottimi cespiti (si pensi alla « Sepolta viva ». Grazie agli attori? Fino a un certo punto (in questo campo si gioca un po' agli equivoci: si ricorre alle parte-

cipazioni, oppure, come ho visto con i miei occhi in un manifesto, si fa passare Paul Muller, per Paul Muni, data l'assonanza). Soprattutto grazie al soggetto e alle canzoni.

Non è facile farsi un'idea precisa di questo genere. Nelle grandi città si preferisce il film americano. A Roma questi film passano a volte per un giorno, e poi scompaiono definitivamente. E' molto più difficile — per quanto ciò possa sembrare assurdo — prendere uno di questi film al balzo (o per esempio « La macchina ammazzacattivi » di Rosellini, per non parlare poi di certi irraggiungibili film stranieri di grande livello artistico) di quanto non lo sia leggere un libro o assistere ad uno spettacolo teatrale, anche quando non se ne ha la possibilità economica.

Siccome quest'anno la stagione cinematografica è stata piuttosto povera, così a Roma, fin da maggio, si è dovuti ricorrere non solo alle riprese, ma anche a queste produzioni secondarie. Ho visto « Perdonami » di Mario Costa, « Core 'ngrato » di Guido Brignone, « Rosalba la fanciulla di Pompei » di Natale Montillo (produttore e interprete del film, oltre che regista). Nonostante che fra gli sceneggiatori e gli attori vi siano nomi assai conosciuti ed alcuni presi perfino in seria considerazione artistica (vengono insigniti di distinzioni al merito artistico, ed hanno questo solo difetto: parlano con la voce dei doppiatori, pur percependo paghe infinitamente superiori a quelle di coloro che prestano voci), si possono fare in realtà classifiche di merito. Montillo equivale agli altri registi ed attori. La sua sceneggiatura non può dirsi inferiore a quella che Steno e Monicelli hanno preparato per «Core 'ngrato», nè la sua regia inferiore a quella di Guido Brignone, nè la sua interpretazione a quella di Raf Vallone. Non so dal punto di vista produttivo a chi poi si prospettino maggiori guadagni. Un clima comune, come verremo dimostrando, avvicina questi tre film, che sono fra le espressioni tipiche di un genere, esclusivo in certo senso della nostra produzione, come il western lo è di quella hollywoodiana.

Le storie si basano, come nei romanzi d'appendice d'un tempo, a cui volentieri attingono per caratteri e situazioni, sul ricatto tramato ai danni dell'innocenza e naturalmente dell'amore. Bene e male in deciso contrasto, delitti di un passato più o meno lontano che conducono a nuovi delitti, e impediscono che si stringa il santo nodo del matrimonio o lo infrangono. Possibilmente «canzoni sceneggiate». Sembra che la « sceneggiata » sia un po' il segreto della psiche italiana. Ed in effetti, se la si studia anche nelle sue residue presenti espressioni teatrali, come ho potuto fare a Napoli, l'affermazione non è eccessiva. Dalle « sceneggiate » sono

nati alcuni fra i maggiori attori comici italiani (per esempio Totò e Taranto), e da esse è nato lo spettacolo di rivista. Ma a differenza di questo, la « sceneggiata » è drammatica, ed ha sempre una precisa unità d'azione. Su questo argomento rimando il lettore ad un mio studio particolareggiato che verrà pubblicato in un almanacco edito a cura dell'Istituto di ricerche teatrali. Qui basta osservare come, ad imitazione delle « sceneggiate », questi film conoscano bene il meccanismo emotivo, e sappiano come per muoverlo poche siano le situazioni sicuramente efficaci (ritorniamo sempre alle trentasei situazioni del Gozzi). E non è vero che occorra cambiarle e che finiscano per consumarsi. Basta cambiare opportunamente le vesti. Soltanto esse, invecchiano. Questi tre film difatti sembrano scaturiti da un unico soggetto per cui si siano cambiati i luoghi e le circostanze esterne. Il loro tema psicologico è identico, identico è l'atteggiamento paternalistico ed edificante di chi li espone, identico il solito grossolano gioco degli equivoci fatali; un singolare seguito di casi che il destino fa succedere perchè l'inocenza venga vilmente calpestata e solo alla fine riconosciuta e premiata (il loro andamento mi ricorda quello di « Justine ou les malheurs de la vertu »).

Il film di Montillo, per il fatto di essere maggiormente girato in esterni, e sia pure con i volti pensosi dei generici, ha forse un aspetto più fresco, meno stucchevole, e direi, per quanto possa sembrare assurdo, in maggior buona fede, perfino nel suo volgare pietismo. Il film di Costa presenta come protagonista un operaio meridionale emigrato a Genova, e ciò poteva dar luogo a qualche interessante osservazione d'ambiente. Ma sono piuttosto rare. « Perdonami », ed anche « Core 'ngrato » preferiscono disquisire sulle case di mode e sulle mannequin (non supponevo che fossero ambienti così perigliosi) e naturalmente tutti e tre i film hanno molto a che fare con i commissariati. La tecnica di ripresa e di montaggio, non è affatto inferiore, (soprattutto in « Perdonami ») a quella di molti altri film che vanno per la maggiore. Convenzionalità per convenzionalità, è poi davvero quella che esaminiamo meno rispettabile di tanta altra convenzionalità intellettuale o pseudo? Hanno questi film una reale influenza sul loro pubblico? Rispondono ai suoi reali bisogni?

Antonio Gramsci pose per primo l'accento su questi interrogativi che sono in certo senso alla base dell'evoluzione artistica e dei suoi effettivi rapporti con il pubblico. Questi film possono dirsi in certo senso gli eredi del romanzo d'appendice, di Dumas e di Sue, di Zevaco e di Saverio de Montépin, di Carolina Invernizio e de « I due sergenti ». A cui poi hanno fatto seguito i « gial-

li » e i « fumetti », negli strati leggermente più evoluti. E « Crimen », e in genere la cronaca nera (a un notissimo e drammatico episodio di cronaca si ispira « Perdonami »). Vi si affiancano, fra i più semplici, fra gli analfabeti, le antiche storie (« Il Guerin meschino »), i cantastorie, i racconti di tradizione orale (che a volte hanno una grande suggestione). Gramsci ha gettato su questi problemi una chiara luce, ma non si può dire che ne abbia potuto fornire un evidente inquadramento, una possibilità di spiegarli, le ragioni reali della separazione sempre più larga tra la cultura normalmente considerata tale e questo genere di cultura, tra la mentalità del ceto dirigente nei suoi talvolta ben diversi strati, e quella dei ceti « subalterni » (come li chiama Gramsci) che si nutrono di questi prodotti culturali. Abbia accertato infine quale funzione svolga in tutto questo, ciò che è popolare in quanto esprime l'animo e la situazione del popolo, e non in quanto viene incontro a talune sue esigenze psichiche.

Il genere di film a cui abbiamo fatto cenno, rappresenta oggi la più ragguardevole espressione diffusa nei ceti « subalterni ». Esercita su di essi un'effettiva influenza? In che misura corrisponde per essi a profonde radici psichiche, oppure soltanto a momentanei bisogni di svago? L'influenza è forse minore di quanto si suppone (non è vero, per esempio, che popoli in contatto continuo con forme superiori d'arte siano moralmente più evoluti di popoli dove le forme di cultura siano primitive o quasi; era umanamente più civile, certo, qualche contadino analfabeta della Sicilia, di infervorati e addottrinati nazisti).

La predilezione per questo genere di letteratura e di film, non ha poi tanta importanza per la vita dello spettatore popolare. Però può essere, in effetti, considerata un sintomo. E a questa stregua potremo tranquillamente dichiarare che non c'è alcuna differenza tra il cattivo gusto delle classi dirigenti e quello della classi « subalterne », tra « Le salaire de la peur », e « Perdonami ». Diremo di più, che il secondo dà meno fastidio, grazie alla sua minore presunzione, ed è relativamente meno arduo rintracciare in esso elementi vitali.

Vi sono indubbiamente complesse e tumultuose aspirazioni nell'animo dei ceti « subalterni » che essi amano veder riflesse e in un certo senso indirizzate ad un termine. L'aspirazione alla giustizia, ad esempio, e quella a realizzare la libertà dell'amore (si pensi, per esempio, ad « Amleto », e a « Giulietta e Romeo »). Oppure, nel genere comico, la vittima del mondo, come ciascuno si sente, che però intende ribellarsi a questa sua sorte con un coraggioso « fin de non recevoir », con una ilare rivolta (si pensi a

tante figure del mondo comico, da Chaplin a Totò). Questo pubblico va direttamente allo scopo: ama ciò che gli offre tutto questo nella maniera più esplicita, senza mezzi termini. Se il romanzo e il film, come molte volte avviene, non hanno sostanza d'arte, l'amore è provvisorio e ben presto dimenticato. Credo che fra venti anni nessuno potrà sopportare « Perdonami », mentre invece le comiche di Chaplin sono ancora fresche e vegete presso qualsiasi pubblico. Se c'è l'arte, la presenza di un'opera si prolunga nel tempo, si diffonde nello spazio, crea dei sottoprodotti, informa di sè il costume sociale e la moralità, in una forma che, in ultima analisi, è ben più vasta dell'immediato scalpore di « Via col vento » (molto spesso poi la popolarità di certe opere è dovuta anche al fatto che esse divulgano temi e forme di opere maggiori, ma racchiuse tra determinati limiti d'espressione).

Io credo che molta attenzione dovrebbe essere prestata, a questo genere di film, in quanto rispecchiano talune tendenze del pubblico, per quanto adulterate dal paternalismo compiacente dei soggettisti e dei registi, sia perchè, forse essi esprimono determinate strutture sulla cui base è possibile elaborare film popolari nel senso migliore della parola, e cioè ottimi film (si ricordi, per esempio, quanto in questo senso, Dostoievskj dovette a Sue, come era in lui vivo il desiderio di emularlo). Vi sono taluni giovani registi italiani che intendono valersi di queste grosse *ficelles* prese a prestito dal romanzo d'appendice o a fumetti, per ottenere vasti successi di cassetta, e diciamo pure popolari. Non dimentichiamo fra l'altro che largamente popolare è il sex-appeal, l'aspirazione ad una vita ricca e serena (non si vuol vedere sè stessi, ma ciò che si potrebbe essere). L'intento di questi registi ha il sapore della truffa. Non vi è in essi neppure quel minimo di buonafede che in fondo può essere restato nell'atteggiamento bempensante e lacrimoso di Natale Montillo. La loro è una vera e propria vendita di patacche. Per Natale Montillo e Mario Costa, si tratta invece di esercitare un mestiere in modo proficuo per chi li ricompensa, e in modo non deludente per chi paga il biglietto. Si cerca di fondere il buon accordo, il pieno ossequio alla mentalità ministeriale dominante (sia nell'operaio buon figliolo e incapace di scioperi, nel film di Costa, sia nella fanciulla pura, devota, perseguitata dal destino e poi premiata dalla provvidenza nel film di Montillo) con l'espressione la più semplice e convenzionale di sentimenti che sono cari al pubblico dei tanti e tanti cinema di provincia e di campagna.

Vito Pandolfi

L'estetica e il cinema

Da Pudovkin a Malenkov

Mi sembra che lo stato attuale della discussione materialistica dei problemi dell'Estetica si possa riassumere abbastanza adeguatamente nei seguenti punti.

1. — La « capacità di rappresentazione *simbolica* » o di « astratti concetti » riconosciuta da Pudovkin *anche* all'immagine filmica; capacità prodotta dal procedimento tecnico-*strutturale* ch'è il montaggio. (Motivo ripreso e svolto da Eisenstein nella sua teoria della ampia possibilità di *metafore* e *simboli* data dalla « sfera della giustapposizione-di-montaggio ».

2. — La dimostrazione data da Gramsci (a proposito del drammatico incontro di Dante e Guido Cavalcanti nel decimo dell'« Inferno ») della necessità della *struttura* per la *poesia* e loro inscindibilità, per cui si conclude che « il brano *strutturale* [cioè: il *concetto* della previsione, da parte dei dannati, del futuro e della ignoranza loro del presente] non è solo struttura, dunque, è anche poesia, è un elemento necessario del *dramma* che si è svolto » (il dolore inflitto da Dante a Cavalcante rivelandogli la morte del figliuolo, in seguito all'« errore » di Dante circa la capacità di previsione di quei dannati, errore « soluto » a Dante da Farinata per necessità estetica, poetica, drammatica, dunque, non meramente didascalica, come i critici da De Sanctis in poi hanno creduto e credono). E si soggiunge infatti puntualmente che « la parola più importante del verso "Forse cui Guido vostro ebbe a disdegno" non è "cui" (Virgilio) o "disdegno", ma è solo « ebbe », poichè su « ebbe » cade l'accento « estetico », « drammatico », del verso ed esso è l'origine del dramma di Calvalcante, interpretato nelle « didascalie » di Farinata: e c'è la « catarsi ».

3. — Le tesi conclusive di G. M. Malenkov sul «tipico» in arte, formulate nel Rapporto al XIX Congresso del Partito: « Creando le immagini artistiche — egli dice — i nostri artisti, scrittori, lavoratori dell'arte, devono ricordare sempre che tipico non è soltanto quello che s'incontra più di frequente, ma quello che più

completamente e acutamente esprime l'essenza di una determinata forza sociale. Nella concezione marxista-leninista, tipico non significa affatto una sorta di media statistica; la tipicità corrisponde all'essenza di un dato fenomeno storico-sociale, essa non s'identifica con il più diffuso, con il più frequente o con il più ordinario. L'*iperbole* cosciente e l'*accentuazione* di un'*immagine* non esclude la *tipicità*, ma *la rivela più completamente* e la sottolinea » (corsivo nostro). Dove cosa notevolissima ci sembra l'aver incluso in quell'innegabile prodotto di *intellettualità* (concreta, non astratta, s'intende) ch'è il « tipico » artistico anche la metafora e il simbolo in genere. Cosa notevolissima, giustissima: chè, infatti, non solo ogni consaputa iperbole o immagine accentuata rientra nel dominio della metafora, come ci ha mostrato per primo Aristotele nella *Rettorica*, 1413a, 9ss. (« le iperboli riuscite sono anch'esse metafore, ad esempio quella su un tale con un occhio ammaccato: « lo avreste detto un canestro di more »); ma la metafora poi non è (a considerarla bene, senza estetismi) che un risultato *intellettuale*, come prodotto di un paragone o rapporto o nesso (mentale): e infatti, diceva ancora Aristotele nella *Poetica*, 1459a, 6ss., « il saper trovare belle metafore significa saper vedere e *cogliere* la *somiglianza* delle cose fra loro » e fare magari una « trasposizione dal *genere* alla *specie* » ad esempio, come quando diciamo con Omero: « qui si è fermata la mia nave », perchè « l'esser ancorato è un modo speciale del generico esser fermo »; e soggiungeva completando nella *Rettorica*, 1412a, 9ss.: « Bisogna saper trarre metafore da cose appropriate ma non evidentissime. *Anche* in *filosofia vedere* il *simile* pur tra cose lontane e *diverse*, è prova di singolare acutezza di *intelletto* ». E s'intende che per comprendere ciò bisogna abbandonare (finalmente) la concezione estetizzante o puramente estetistica della metafora (e del simbolo) come universale « fantastico » (meramente) o comunque un prodotto di mera o « pura » intuizione o fantasia (sintetica!); concezione invalsa da Vico ai Romantici e a Croce ecc. ecc. Concezione psicologica e metafisica (confusamente) a cui si può opporre, da un punto di vista gnoseologico elementare quanto rigoroso, che se bisogna ammettere, come è costretto a fare l'onesto Vico, che i pretesi universali fantastici (in genere) sono « dettati » dalla « proprietà della mente umana di dilettarsi dell'*uniforme* », tale incontestabile proprietà non può essere che sinonimo di razionalità o intellettualità in quanto è senso della unità o universalità o generalità, mentre ogni intuizione o immagine o fantasma sensibile è, preso per sè come tale, disgregato o molteplice o diverso, è senza *significato* o *inclassificabile* o *acritico* che si dica. E che insomma una pura intuizione

sintetica (o « universale fantastico ») non può sussistere, perchè se è intuizione pura o « irriflessa » non può essere sintetica, mancandole quella concettualità o razionalità che istituisce sola la sintesi o unità o universalità che si dica, e se è d'altronde un'intuizione sintetica non è, non può esser più, una intuizione pura, ma sarà una intuizione-concetto ossia un concetto concreto o *empirico*: la *intellettualità concreta* cercata (vedi fasc. 1, 1952, pp. 9-13, di questa Rivista). Quella intellettualità in cui sola potrà saldarsi il *caratteristico* col *tipico*, preservando quest'ultimo da ogni astrattezza (ma la categoria del «caratteristico» non può esser scambiata pacificamente con quella del tipico o usata in sua vece, come crede un giovane critico marxista che rivela in questo di subire ancora confusamente l'influsso del Croce, del Croce tanto amico del caratteristico o « intuitivo » quanto nemico del tipico o « pseudoconcetto » in arte e nel resto!).

L'inclusione, dunque, suggerita da Malenkov, della metafora nel tipico artistico (già scoperto da Engels) significa un notevole progresso nell'elaborazione di una Estetica materialista: in quanto, con l'impulso dato a sottrarre questo fondamentale processo formale (metafora e simbolo) alla superstizione estetica e decadente di un universale « fantastico » o intuizione « cosmica » (sintetica!), ci aiuta ulteriormente a cogliere e fissare quel carattere di *intellettualità* dell'arte in genere senza cui non è possibile, nonchè fondare, nemmeno concepire filosoficamente la Estetica materialista o idea di un Realismo socialista: come infatti potrebbero «riflettersi » nell'opera d'arte la società, la storia, con le loro distinzioni e i loro nessi (empirici!), se non mediante una intellettualità concreta, o ragione discorsiva, come costitutiva essenzialmente della artisticità stessa? Donde altrimenti la possibilità di mostrare la pienezza umana dell'arte, la sua pienezza conoscitiva e pratica la sua concretezza e storicità e socialità?

4. — Conclusione: i risultati conseguiti, nel rispettivo campo estetico del Cinema e della Letteratura, da Pudovkin, Gramsci e Malenkov, segnano una nuova fase, di effettivo progresso, nella storia della ricerca estetica materialista iniziatasi con Marx e Engels. Di effettivo avanzamento sui Plékhanov e Lukács, perchè, mentre costoro sono rimasti, nella loro ricerca pur meritoria, *allo esterno* dell'opera d'arte in quanto tale, poco curanti della tecnica e forma artistica e in sostanza indifferenti alla gnoseologia dell'arte e paghi solo di tipizzazioni di contenuti sociali(astratti, in fondo), coi Pudovkin e Gramsci e Malenkov ci si riavvicina all'opera d'arte e alla sua dialettica e si riprende e sviluppa (sulle orme del

Marx della «Introduzione» alla «Critica della economia politica» e dell'Engels delle lettere a Minna Kautsky sul romanzo) l'analisi gnoseologica dei procedimenti tecnico-strutturali o formali dell'arte e si individua finalmente l'apporto indispensabile (a tutti i fini, si è visto) dell'*intelletto* all'opera creduta di pura fantasia. Si ha così la teoria pudovkiniana del *montaggio*, come procedimento *strutturale* filmico, e del conseguente *simbolismo* filmico (e Umberto Barbaro, che tanto giustamente osserva che « una creazione soggettiva e lirica, distinta dall'attività concettuale e dalle attività etica e pratica, nelle quali ricadendo si annulla e si nega, quale è l'arte per Croce, non si spiega come e dove possa attingere carattere di totalità » o cosmicità, non può, se non a patto di contraddirsi, mantenere poi tanta *suffisance* crociana verso la tecnica in generale e quindi verso l'intelletto o attività concettuale, come fa quando scrive categoricamente a proposito del Film, che l'arte non nasce mai da una normatività tecnicistica » e conclude estetisticamente che « carattere specifico dell'arte » è la « fantasia », intendendo con questa parola « la sintesi di due elementi, la fantasia propriamente detta e la immaginazione »: al che viene fatto di chiedersi: ma perchè non uscire deliberatamente dalla sfera estetistica? perchè mantenere quel pericoloso doppione ch'è la « immaginazione »? e non sostituirla con la parola « intelletto »? Dato che poi, un poco oscuramente, l'amico Barbaro dice che « l'attività fantasia-immaginazione è un'attività *intellettuale*, di natura *conoscitiva* »). Si ha la teoria gramsciana della inseparabilità di struttura e poesia nella *Divina Commedia*: un principio di rivoluzione nella critica dantesca e letteraria in genere; a cui resta ancora inferiore il posteriore celebrato tentativo eliotiano di rivalutare l'allegoria del poema sacro in base alla distinzione psicologica o superficiale di « struttura emotiva » e « impalcatura » allegorica o intellettuale, che « rende possibile » la prima « senza » che sia necessaria la « comprensione » di essa, la seconda! Si ha, infine, la teoria malenkoviana della intellettualità della metafora, in quanto quest'ultima è dichiarata anch'essa partecipe di processi di tipizzazione e specificazione (e così implicitamente per il simbolo o metafora strutturale e sistematica). Teoria di un interesse enorme, pur nella sua forma abbozzata, e di grande autorità, diciamo, come quella che si fa forte non solo dell'Aristotele fondatore della Poetica e Estetica, ma altresì di quella tradizione aristotelica che dal Rinascimento italiano francese e inglese si prolunga e sviluppa e vigoreggia nell'odierno neo-aristotelismo estetico anglosassone (cui fa da *pendant* in certo modo l'attuale neo-aristotelismo sovietico in Logica: vedi « Ueber formale Logik und Dialektik,

Diskussionbeiträge, Berlin, 1952). Neo-aristotelismo estetico che, contro ogni estetismo e misticismo dell'arte, proclama per bocca di I. A. Richards, ad esempio, che « nella metafora noi incrociamo della *specie* per farne delle nuove » e che in essa « il processo di *classificazione* è fondamentale ».

Alla confluenza di problemi e interessi così vivi e attuali pare, dunque, che venga a trovarsi, con sorpresa certo di molti miopi e ignari, la discussione materialistica in Estetica, che dal rigore del suo metodo, antimetafisico e scientifico, si annuncia come la forza destinata a convogliare e risolvere in sè le attuali ansie e difficoltà in materia. Se è vero, come da tanti segni appare, che l'estetismo, il misticismo estetico, è dappertutto agli estremi e che però col tramonto del platonismo e idealismo e spiritualismo, da cui esso deriva, si ha un cosciente ritorno al razionalismo materialista di Aristotele.

Galvano della Volpe

Miscellanea

Nel fascicolo N. 1-2, Gennaio-Giugno 1953, di « Società » Carlo Muscetta in un lungo articolo dedicato a ' Luci della ribalta ' polemizza con la critica al film da me pubblicata nel numero di Marzo di questa rivista.

Secondo il Muscetta il mio errore fondamentale deriverebbe da un'impostazione « critica di tipo crociano (poesia-non poesia, forma filmica-non forma filmica)» che contraddirebbe a quella « cautela metodologica » da me usata e che lo stesso Muscetta approva. Ora, io non vedo quale contraddizione possa esserci nell'affermare l'unità dell'immagine filmica — visiva e auditiva insieme — e nel sostenere, poi, in sede di analisi dell'opera che là ove manca questa unità l'espressione non è raggiunta. Né il Muscetta, che trascura l'indagine storica da me fatta sull'arte di Chaplin e la sua evoluzione, la sua ' crisi ', convalida, poi, con pezze d'appoggio una tale affermazione. Infatti, il suo scritto, nel quale non difettano acute osservazioni, manca però di un'impostazione critica e ha tutta l'aria di essere condotto più sul testo dei dialoghi, pubblicati da diverse riviste, che sulla scorta dei risultati del film.

E siccome non mi preoccupa di essere qualificato crociano, perchè in un certo senso non possono non esserlo coloro che ai dì nostri si interessano di problemi artistici, aggiungerò che, considerando l'estetica come scienza dell'espressione, ritengo vera critica quella che penetra nel contenuto attraverso la forma, e cioè analizza il linguaggio dell'opera, e non le divagazioni moralistiche sul contenuto astrattamente preso, che ognuno, come in questo caso, interpreta a modo suo.

Ma è poi vero che io sia più crociano del Muscetta, che sembra rifiutare ogni distinzione di linguaggio (forma filmica, non-forma filmica) e considerare musica, pittura, cinema ecc. concetti empirici privi di contenuto; al massimo distinzioni di comodo? E non è proprio per questa via che la critica, dimentica di un'estetica ' scienza dell'espressione', si fa contenutistica o moralistica giudicando a seconda dell'adesione del mondo del poeta a quello del critico o, in funzione di questo interpretando? Si veda, ad esempio, nello stesso saggio l'interpretazione che il Muscetta dà di ' Umberto D. ' fondato « sulla morale cattolica e sulla poetica del *controrealismo* » (la sottolineatura è mia), di quello ' Umberto D. ' tacciato dai cattolici come materialista e dai marxisti naturalista, condannato da tutti i retori dell'ottimismo perchè pessimista. A tali assurde aberrazioni conduce una

critica che non è 'lettura' dell'opera.

E' pacifico che il Muscetta non si attiene a questa buona regola quando mi rivolge la seguente interrogazione: « Una volta staccati i frammenti poetici o filmici dalla struttura dell'opera, si riuscirà poi a comprenderli o non si rischierà, in definitiva di falsare anche i valori puri dell'*ispirazione filmica?* ». Dove è chiaro che egli confonde la vera struttura dell'opera, in questo caso il film e, dunque, il montaggio — che io ho analizzato puntualizzandone i difetti — col grezzo coltenuto narrativo di cui ho messo in rilievo gli aspetti convenzionali e gli effetti di natura teatrale.

Sono proprio i valori filmici - trascurati dal Muscetta - a darci la vera chiave di 'Luci della ribalta', che, sia pure coi suoi limiti e difetti, resta una patetica commemorazione della fine di Charlot, una commovente confessione autobiografica illuminata dalla certezza della perennità dell'arte. I valori polemici e sociali che egli vi trova, concordo col corsivista di 'Rinascita', non sono altro che una superfetazione critica, anche se più intelligente delle altre, a cui ha dato luogo questo film che, comunque, per distaccarsi di tanto dalla normale produzione cinematografica, è oggetto di così appassionate discussioni.

*

La giuria del « Gran Premio St. Vincent per il Cinema », composta da Guido Aristarco, Luigi Chiarini, Fernaldo Di Giammatteo, Piero Gadda Conti, Mario Gromo, Alberto Moravia e Filippo Sacchi, ha esaminato, a termini di regolamento, i film italiani presentati al pubblico dal 1. luglio 1952 al 30 giugno 1953.

La giuria è stata anzitutto concorde nel rilevare che, dopo otto anni di quasi ininterrotte fortune, il cinema italiano ha cominciato a dare qualche segno di stanchezza. Coraggioso osservatore di una realtà morale e sociale, il nostro cinema aveva colto i suoi maggiori successi sul terreno della polemica e dell'impegno umano; mentre, negli ultimi tempi, per motivi di varia indole, questa teoricamente inesauribile fonte di creazione si è alquanto impoverita.

La giuria, di fronte ai film esaminati, ha dovuto rilevare svariate e contrastanti esperienze. Accanto alle ultime e non lievi incertezze di un De Sica (*Stazione Termini*) e di un Rossellini (Europa '51) stanno, infatti, i tentativi di introspezione psicologica di un Antonioni (*La signora senza camelie*), di un Gora (*Febbre di vivere*), di un Soldati (*La provinciale*). E così alle variazioni satiriche di un Lattuada su un classico testo letterario (*Il cappotto*) fa riscontro la rievocazione di un momento e di una società, delineata da Luigi Zampa nel *Processo alla città*. Nelle attuali condizionoi scegliere tra questi film non vuol dire soltanto indicare quello che può obbiettivamente essere ritenuto il migliore, ma significa soprattutto discernere, fra le molte, una tendenza che possa oggi apparire propizia a positivi sviluppi del nostro cinema.

E' per questo che, pur non sottovalutando le parziali affermazioni dei film di Antonioni, Gora, Lattuada e Soldati, la giuria ha particolarmente considerato *Processo alla città* di Luigi Zampa. Il regi-

sta vi è giunto attraverso una non breve ed operosa carriea, sovente consapevole dei mezzi da impiegarsi e, soprattutto, degli scopi da raggiungere. *Processo alla città* è, infatti, il film italiano più solido ed organico che sia apparso nella trascorsa stagione cinematografica; e pertanto la giuria ha assegnato all'unanimità la « Grolla d'oro » per il miglior regista a Luigi Zampa.

Per quanto riguarda gli interpreti è a tutti nota la non felice situazione del nostro cinema, anche per le particolari esigenze o preferenze del realismo dell'immediato dopo-guerra. Le attrici degne comunque di attenzione per i film italiani apparsi dal 1. luglio 1952 al 30 giugno 1953; hanno per lo più confermato le loro possibilità precedenti. Ma la prova affrontata da Gino Lollobrigida ne *La Provinciale* rappresenta il suo primo notevole impegno di interprete; e la giuria le ha pertanto assegnata la « Grolla d'oro » per la migliore attrice.

Per gli attori l'attenzione della giuria si è soffermata sui nomi di Andrea Checchi, Gabriele Ferzetti e Saro Urzì. L'attore di prosa Gabriele Farzetti ha rivelato anche nel cinema le sue doti promettenti, mentre con lodevole coerenza Saro Urzì ha pure quest'anno dato saggio delle sue eccellenti qualità di caratteriste. Ma Andrea Checchi, che da anni sta seriamente affinandosi, ha ottenuto risultati di singolare rilievo nei film *Altri Tempi* e la *Signora senza camelie;* e la giuria gli ha pertanto assegnato la « Grolla d'oro » per il miglior attore.

*

Concordo pienamente col direttore della Mostra cinematografica di Venezia che quella manifestazione deve conservare la sua periodicità annuale e che a renderla biennale, triennale e magari quadriennale non ci sarebbe nulla da guadagnare, giacchè l'arte non ha il decorso di certe malattie ereditarie e i film non si possono tenere in serbo per le esposizioni. Nessuno può stabilire, infatti, preventivamente, quale sarà l'anno in cui la produzione cinematografica mondiale darà opere di alto livello artistico e, del resto, la Mostra di Venezia è sì d'arte cinematografica, ma non di capolavori, Il cinema, poi, si sa è importante non solo come fatto artistico, ma anche dal punto di vista culturale. E qui comincia il mio disaccordo.

Oggi la Mostra — e non è la caratteristica esclusiva di quella del Lido — vive, in mancanza di film artistici, di lustro e apparenza. Di qui il continuo lussureggiare del Palazzo del Cinema, che va crescendo di anno in anno a somiglianza di quelle costruzioni che i bambini fanno coi cubi; di qui il rigoglio degli uffici stampa per la pubblicità alle dive, ai divi e al gran mondo e le sfilate di modelli, i fastosi ricevimenti, le parate, la costituzione di club e le altre manifestazioni che incorniciano la Mostra e che, unitamente alle carnevalesche trovate pubblicitarie delle grandi case di produzione, le fanno assumere un aspetto di Fiera (delle vanità).

Ora la Mostra se non ha fra le sue possibilità quella di presentare al pubblico una serie di capolavori, potrebbe, però, e dovrebbe fornire un panorama quanto più possibile completo di quella produzione cinematografica mondiale che rispecchia, oltre gli orientamenti artistici e tecnici, anche quelli politici, morali, sociali delle singole nazioni. Ma per questo occorre scovare quelle opere minori che difficilmente valicano le frontiere per gli

scarsi requisiti commerciali e che sono più significative e interessanti dei cosiddetti « colossi » spettacoli, che girano da soli trionfalmente tutto il mondo e dei quali il pubblico si pasce ogni giorno. La Mostra, insomma, non dovrebbe servire per il lancio pubblicitario di quei film che un mese dopo e anche meno si possono andare a vedere nei cinema di terza visione, ma per far conoscere proprio quelle opere — culturalmente importanti se non artisticamente — che trovano difficoltà nei normali circuiti commerciali.

A questo certamente si oppone la mentalità oggi dominante, grettamente faziosa, in disaccordo con quello spirito libero che deve presiedere ai fatti della cultura. E perchè questa affermazione non sembri arbitraria citerò due episodi, dei quali ho avuto personale conoscenza, che servono assai bene a illuminare un atteggiamento, non saprei dire se di preoccupazione o di intransigenza, che contrasta apertamente con le finalità della Mostra.

Nell'estate del 1950 io preparavo, in occasione di Venezia, un fascicolo doppio di « Bianco e Nero » dedicato ai rapporti tra il film e le arti figurative. I testi di quel fascicolo dovevano anche costituire uno dei quaderni della Mostra e, per tale ragione, venir sottoposti al « placet » di quella direzione. Ebbene, nello scritto di Giuseppe Raimondi, intitolato « Il cinema serve al critico d'arte » fu fatta togliere la seguente frase che si riferiva all'Alessandro Nevski di Eisenstein: « Bella lezione, per un russo, offerta agli occidentali, uomini di cultura ». La soppressione non è a credere fosse determinata da un eccesso di riguardo verso i russi per quella contrapposizione con gli occidentali, uomini di cultura. (Chi ne ha voglia confronti « Bianco e Nero », anno XI, numero 8-9, agostosettembre 1950, pagina 37, con « Quaderni della Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia », Le Belle Arti e il film, Bianco e Nero editore, Roma, 1950, pag. 68).

Nello stesso anno avevo preparato un altro fascicolo doppio di « Bianco e Nero » (Anno XI, numero 5-6, maggio-giugno 1950) su « La musica nel film », nel quale, tra gli altri, erano raccolti pareri sul problema di uomini di cinema e critici cinematografici: fra questi uno scritto, assai acuto, di Glauco Viazzi. Nel quaderno della Mostra (« La musica nel film », Bianco e Nero editore, Roma, 1950) il pezzo fu tolto perchè « la firma non andava assolutamente », come si può rilevare confrontando le due pubblicazioni.

Piccoli fatti si sa, zelo eccessivo, ma io li ho riferiti esclusivamente per spiegare una mentalità che non può certo giovare alla Mostra sotto il profitto strettamente culturale. Innanzi tutto è chiaro che con tale stato d'animo poco si è fatto di positivamente serio per cercare di ottenere la partecipazione dell'U.R.S.S. e degli altri paesi socialisti anche se da parte di questi c'è stato un irrigidimento ingiustificato e un'eccessiva diffidenza. E' chiaro, inoltre, che la mancanza dei film di quei paesi ha costituito e costituisce una grave lacuna per la Mostra, una rinunzia a quella funzione culturale che essa, almeno, dovrebbe avere. Sono note, del resto ,le fortunose vicende veneziane del film « Dio ha bisogno degli uomini »; vicende che costituiscono un'altra prova, se mai ce ne fosse bisogno, di un conformismo, spesso male inteso come se i film proiettati ogni fine di agosto al Lido siano veramente i più significativi, almeno dal punto di vista culturale.

A questo problema si ricollega quello della Giuria: la storia della Mostra di Venezia, anche per tale riguardo, è assai significativa e non occorre spenderci parole. Questa storia insegna che si sono considerate moleste e quindi da escludersi gradualmente quelle persone il cui orientamento artistico e culturale, unito a un forte spirito di indipendenza, non era troppo gradito ai dirigenti della Mostra. E' questa anche la ragione per cui si è esclusa una Giuria internazionale, non di delegati dei vari Governi che complicano ancora le cose sotto questo riguardo, ma di critici e artisti nominati dalla Presidenza della stessa Mostra. Detto questo, bisogna riconoscere, per amore di verità, che alcune lodevoli iniziative sono state prese, come la mostra del documentario d'arte e scientifico e quella del film per ragazzi, ma è da aggiungere che queste manifestazioni speciali non trovano al Lido il loro pubblico e finiscono per affogare nel mare magnum della Mostra grande, per cui sembrerebbe opportuno spostarle di tempo e di sede, pur conservandone l'organizzazione unitaria.

Per concludere a mio giudizio le Mostre decadono di interesse non solo e non tanto perchè in certi periodi si abbassa il livello artistico del film con la conseguente mancanza di opere d'arte, ma soprattutto perchè manca un indirizzo culturale che guidi nella scelta e, cosa più grave, quello spirito di obbiettività e indipendenza di cui hanno bisogno le manifestazioni d'arte e di cultura. Se per avventura mi si osservasse che a Karlovy Vary avviene altrettanto, e in maggior misura, risponderei che questo non è un valido motivo e che la cultura non conosce la legge del taglione.

(Da: *Rassegna del film* n. 16).

*

Pubblicità aggiornata: Il demonio, per fare uno scherzo al buon Dio, ha creato un tipo di donna più feroce di una tigre, più dolce di una mammola, più lasciva di una scimmia....

*

Leggo con vero piacere su *La stampa* del 16 luglio:

« Qualche lettore non avrà forse dimenticato l'asterisco che alcune settimane or sono qui denunciava l'assurdo di una piccola ma significativa situazione torinese, nei confronti di quello che poteva essere un museo del cinema e ancora non era. Si erano ricordate le infaticabili e ormai annose benemerenze di Maria Adriana Prolo, che con sacrifici personali era riuscita a raccogliere in vent'anni un materiale prezioso; si era anche ricordata la sua resistenza ad allettanti offerte pervenute da altre città italiane, e anche dall'estero; e si era anche deplorato il ben scarso, quasi inesistente aiuto, finora concesso dalle autorità competenti. Ora un gruppetto di volonterosi ha rotto l'indugio, e ha costituito, rogito Mandelli, l'associazione « Museo del Cinema » di Torino; fondatori Arrigo Frusta, Carlo Giacheri, Mario Gromo, Leonardo Mosso, Giovanni Pastrone, Maria Adriana Prolo, Bruno Ventavoli. Il ricco materiale del Museo sarà per la prima volta presentato nella sua integrità in una Mostra che si terrà a Torino dal 30 settembre al 12 ottobre; subito dopo la Mostra si trasferirà a Parigi, dal 16 al 31 ottobre. Conferenze, cicli di proiezioni, ecc. integreranno l'attività del Museo, per il quale si stanno gettando le basi per una degna sede ».

l. c.